LA POESIA NEL SECOLO DECIMONONO

IN ITALIA.

I.

Dal settecento all' ottocento.

Il secolo che nasce oggi (così scriveva Federigo Schiller ad un amico, nel primo gennaio del 1801) è bagnato di sangue omicida: quale sia per essere il suo avvenire, non è dato prevedere a nessuno ».

Il poeta drammatico, che aveva consacrate nel dramma dei *Masnadieri* le violente aspirazioni sociali, che doveva tre anni più tardi suscitare gli entusiasmi dei popoli con la leggenda rivoluzionaria del *Guglielmo Tell*, e con la *Canzone della Campana* innalzare un inno alla vita operosa dei popoli, meditando sull'avvenire del secolo non sa risolvere il dubbio che gli sorge nell' anima: vede soltanto le terre d'Europa tutte inondate di sangue. Quattro anni più tardi, quando nel 9 maggio del 1805 la pace serena della morte andò a posarsi, raggiando, sul nobile viso del più acclamato e del più popolare fra i poeti drammatici della Germania, l' orgia del sangue spandeva ancora i suoi fiotti minacciosi nel mondo: dovevano trascorrere altri dieci anni perchè, attanagliata e ridotta nell' impotenza la tirannide napoleonica, l' Europa potesse finalmente respirare.

Quando le armi riempiono del loro fragore il mondo, tace impensierita o impaurita la poesia. Così, finchè la bufera imperversa, gli uccelli raccoltisi fra i palchi ombrosi della selva tacciono. Ma l' alata messaggera dell' umano pensiero vigila attenta: tutte le occasioni le paiono buone, per interrompere con esclamazioni di gioia o di dolore, con grida di sconforto o di speranza lo strepito delle armi, per eccitare con vibranti strofe i popoli alla riscossa. E allora la parola poetica diventa un' arme anche lei: la « Marsigliese » in Francia, l' « Inno di Riego » nella Spagna, « Marzo 1821 », in Italia.

Alleata d' ogni aspirazione generosa, sentinella avanzata della civiltà e del progresso, la poesia che nei tempi della servitù s'era gingillata in pastorel-

lerie ingloriose, risorge a un tratto, rimbalzando dalla terra come l'Anteo della favola, e la sua parola è fiamma divoratrice, è striscia di polvere, è uragano che schianta e distrugge, che rinnova e purifica. Le sue battaglie sono vittorie e conquiste, perchè combattute con armi incorruttibili, e fanno stragi di effetti più duraturi di quelli che derivano dalle stragi degli eserciti. La prosa degli storici racconta, la parola dei poeti commenta, colorisce, trasfonde nei fatti e nelle ragioni dei fatti il calore, il movimento, la vita. I cannoni mietono i reggimenti, smantellano le fortezze, soffocano o uccidono le repubbliche e le monarchie: ma le monarchie e le repubbliche risorgono, le fortezze distrutte si ricostruiscono, i reggimenti si riformano, e ritornano, aggressori o aggrediti, in campo. La parola invece del prosatore e del poeta, che scaglia una maledizione sulla faccia del tiranno, non torna indietro e non cade mai a vuoto, perchè è più potente e più formidabile e più micidiale di tutte le artiglierie riunite. L'Austria è stata cacciata dall'Italia — dicono le storie contemporanee — con le guerre del 59 e del 66: ma la sua condanna era già stata pronunziata dalle poesie del Manzoni, del Rossetti, del Berchet, del Mameli, del Mercantini. I popoli che combattono, ripetendo in coro i marziali inni della riscossa, sono invincibili: oppressi e ricacciati nella servitù una prima volta, ritentano con magnanima pertinaccia una seconda, una terza prova, finchè a loro non arrida la vittoria finale: e sapete perchè? perchè, ammaestrati ed eccitati dai poeti, hanno compreso che la causa per la quale combattono è causa di giustizia, e la giustizia sociale è destinata a trionfare o prima o poi. Quando si diffuse in Italia la bella poesia del Bazzoni sulla creduta morte di Silvio Pellico, che incomincia con la popolarissima strofa:

> Luna, romito, aereo,
> tranquillo astro d'argento,
> come una vela candida
> naviighi il firmamento;

fu un grido di esacrazione e di maledizione dappertutto: e anche quando la notizia fu chiarita e dimostrata falsa, il pensiero che quella morte avrebbe potuto un altro giorno avverarsi, perchè il glorioso martire languiva ancora nella squallida prigione dello Spielberg, cotesto pensiero rinfocolò negli animi degl'italiani l'odio inestinguibile per gli oppressori, l'angosciosa pietà per gli oppressi. Il volume delle « Mie Prigioni », definito con una talquale bonaria ironia dal Manzoni un *libretto fortunato*, fu una anticipazione di condanna per il governo austriaco in Italia: ed ebbe ragione Cesare Balbo, quando affermò che quel libro aveva fatto più male all'Austria di una battaglia perduta.

L'Italia del nuovo secolo ereditava dal settecento le gloriose tradizioni poetiche del Parini e dell'Alfieri, continuandole con l'opera dei due poeti più celebrati d'allora, Vincenzo Monti e Ugo Foscolo. Un altro di quel secolo decimottavo, a cui la natura aveva concessa fantasia più abbondante, e meravigliosa facilità di verseggiatura, voglio dire Pietro Metastasio, aveva onorato in paese straniero il nome della patria con i suoi melodrammi, oggi ingiustamente dimenticati: ma già è inutile; quel suo troppo continuato soggiorno in una città e in una Corte, politicamente nemiche all'Italia, gli alienarono gli animi dei concittadini. Le belle tirate patriottiche dei suoi drammi ro-

mani *Catone* e *Attilio Regolo*, anche se commentate nelle scuole da maestri di libero animo, perchè era una maniera anche cotesta di protestare contro le tirannidi forestiere, non valsero a procacciargli il perdono dell'essere egli rimasto, per ben cinquant'anni, a meriggiare e a ingrassare nelle sale imperiali e reali di Vienna: ben diverso in questo dall'altro esule volontario Carlo Goldoni, che visse trent'anni in Francia, ma vi andò dopo avere arricchita la patria di un teatro nazionale, e quando si accorse che, ciò non ostante, compagna della vecchiezza imminente gli sarebbe stata la miseria, se non avesse pensato a provvedere in tempo ai casi suoi.

Pietro Metastasio.

Anche non andò immune il Metastasio da quel morbillo arcadico, che, auspice Cristina di Svezia e i suoi continuatori intellettuali, s'era diffuso in Italia, dai primi anni del settecento, per fare argine, come si disse allora, alle gonfiezze spagnolesche dei secentisti. Oggi, alla distanza di quasi due secoli, possiamo ragionevolmente dubitare quale dei due mali sia stato il peggiore: e se, nelle varie vicende che potrebbero anche chiamarsi evoluzioni della poesia italiana nel secolo decimonono, abbiano avuta maggiore influenza, o abbiano per lo meno lasciata una traccia più durabile e un più profondo solco gli scartocci rettorici del secolo delle metafore, o le quisquilie e i gingilli incipriati del secolo consacrato al minuetto, ai néi, ai madrigali scritti sui paraventi e sui ventagli delle signore. Certa è una cosa: che il nuovo secolo, nella sua aurora sanguigna, ergendo il capo di mezzo alle rovine, assegnò a tutti la loro parte nell'opera di ricostituzione civile e intellettuale, e ai poeti disse, per bocca di Alessandro Manzoni, che la poesia, e la letteratura in genere, dee proporsi l'utile per scopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo.

S'era dunque, anche per questo rispetto, in piena rivoluzione. Il poeta non doveva più essere un oggetto di lusso, una decorazione indispensabile dei salotti aristocratici, simile in ciò al buffone delle antiche Corti: l'austero Parini, se Dio vuole, ne aveva di molto assottigliata la schiera. Ridiventati liberi, i figli prediletti delle Muse compresero l'alto dovere e la grande responsabilità dei nuovi tempi, e dal cozzo delle varie scuole fecero scaturire le scintille avvivatrici della rinnovata poesia. La letteratura non si circoscrisse, come in altrettante caselle, nei recinti municipali di questa o di quella regione, ma abbracciò più vasti orizzonti, comprese i benefizi inestimabili della solidarietà e della fratellanza comuni, volle e seppe essere strumento di civiltà e di progresso, aralda di libertà, aiutatrice delle ardite aspirazioni dei popoli.

Ma al modo stesso che della rivoluzione sociale e politica dell'ottantanove risentì un contraccolpo e una eco anche l'Italia, così la grande riforma letteraria, che s'intitolò con la parola nuova romanticismo, e che ci venne dall'Inghilterra e dalla Germania, ebbe di rimbalzo proseliti e neofiti da una parte, e avversari acerrimi da un'altra parte anche fra noi. Oggi le famose dispute, combattute nei primi anni del secolo fra classici e romantici, non sono altra cosa che un episodio nella storia della letteratura; ma chi ben guardi, e chi ponga mente alle più recenti suddivisioni, troverà anch'oggi rimembranze superstiti di quelle battaglie, e somiglianze e medesimezze di intenti. Se, considerata l'essenza delle cose, è vera la massima che non v'ha nulla di nuovo sotto il sole, rimane pur sempre anche vera quest'altra, che nella creazione delle parole nuove siamo inesauribili, o giù di lì: parole che par che accennino a profondi mutamenti, a rifar quasi di sana pianta il mondo intellettuale, ma poi, allo stringer dei conti, siamo al sicutera di prima, e di cambiato non c'è proprio niente. Si è chiuso il secolo decimonono con eteroclite denominazioni per indicare quelle che io chiamerei le diverse confessioni poetiche: ma gli stessi fenomeni si riproducono, e ci si bisticcia oggi come allora nella ricerca affannosa del nuovo.

Io mi sono sempre domandato, a proposito del classicismo e del romanticismo, dove sieno i confini nettamente tracciati che dividono il primo dal secondo: e se tutto il discorrere che se n'è fatto, piuttosto che risolvere la questione, non l'abbia ingarbugliata anche di più.

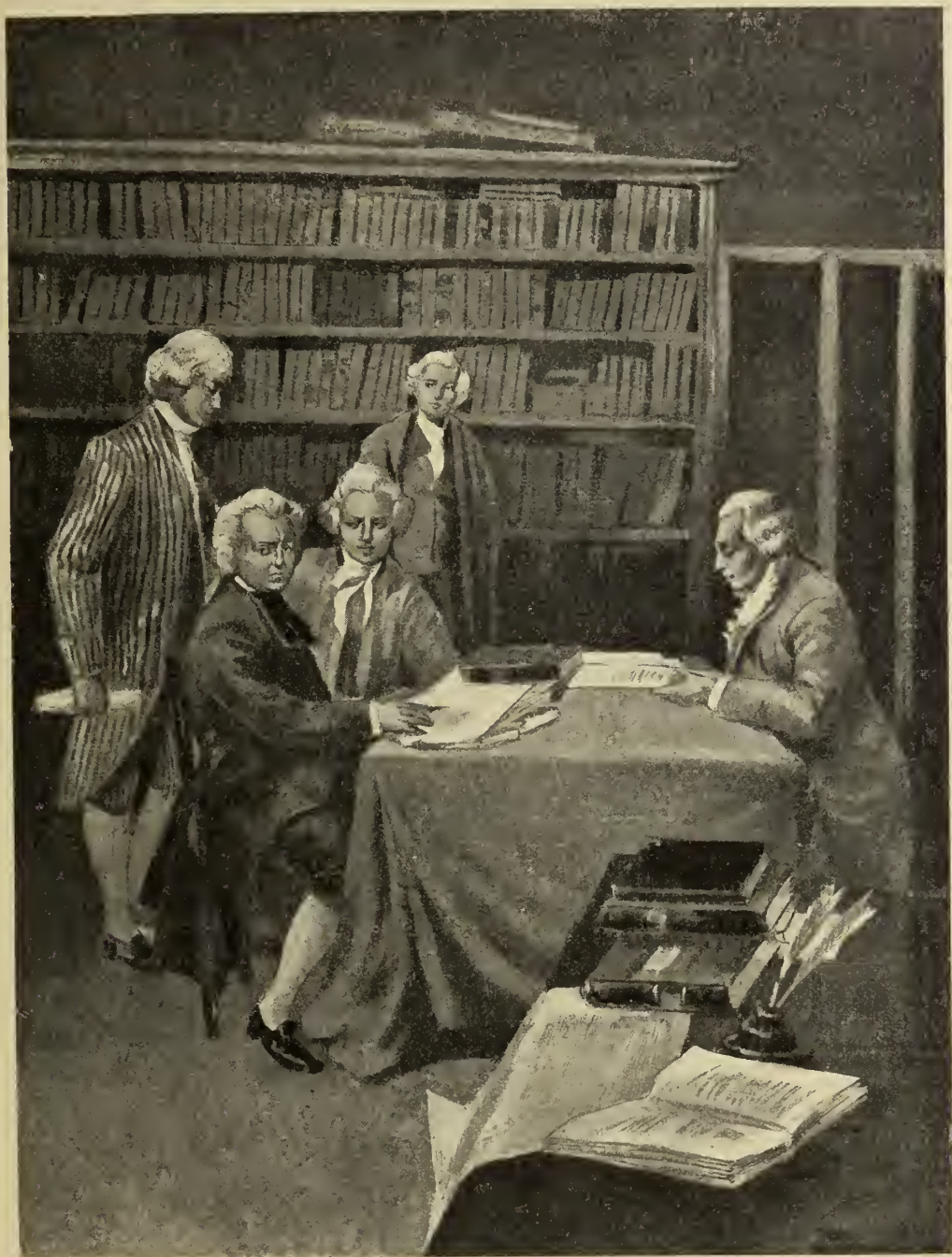
Finchè si afferma essere scuola classica quella che, seguitando il Parini e l'Alfieri, procura di non allontanarsi nella forma dai modelli classici, e vi rimane fedele anche se, come nel Monti, tratti argomenti suggeriti dalla storia contemponanea, o tragga materia ed ispirazione dalle letterature straniere, tutti possiamo accettarne la definizione.

E finchè si dice che l'essenza costitutiva del romanticismo sta nel voler fare divorzio dalla mitologia, nel ridurre ai minimi termini la imitazione pura dei classici, anche nello studiare le letterature moderne, e aprire campi nuovi alla fantasia poetica, non c'è nessuno che non comprenda.

Ma quando si scende dalle definizioni all'esame delle opere, e si pretende di classsificare i poeti, segregandoli e accartocciandoli, a dir così, nelle strettoie dell'una o dell'altra scuola, allora facciamo opera vana, imperfetta, fallace, e si crea la confusione delle lingue.

Cotesto movimento degli intelletti, che fu la guerra del classicismo e del romanticismo, precedette di poco la rivoluzione francese, camminò di pari passo con lei, poi le sopravvisse. Esso obbediva ad una irrequietezza degli spiriti, a una incontentabilità affannosa, a confuse aspirazioni verso qualche cosa che non si sapeva ben dire che cosa fosse, ma che commoveva e agitava: era come un vago e indistinto desiderio di cose nuove, speranza e tormento insieme dell'anima umana: era una bramosìa dell'ignoto, un voler raggiungere con l'infiammato pensiero orizzonti lontani e misteriosi, inebriarsi di ineffabili armonie, infrangere sopratutto i troppo rigidi cancelli del gelido classicismo, che bruciava ancora incensi archeologici alle deità dell'antico Olimpo.

Lo chiamarono romanticismo, con parola presa in prestito dalla Germania:

e poeti e prosatori dovettero schierarsi dall'una o dall'altra parte, e combattere. Ma chi esamini le complesse indoli di quelli ingegni, e, quel che più importa, i gloriosi frutti che germogliarono dalle fantasie poetiche, non capisce

Una riunione di Arcadi alla fine del Secolo XVIII.

più il perchè di quelle denominazioni storicamente celebri. Ne volete degli esempi? Si cita fra i classici il Foscolo, e si gabella come caposcuola del romanticismo il Manzoni. Ma fatta astrazione dal classicismo esteriore, che si rivela nelle immagini e nei ricordi omerici onde è nutrito il Carme foscoliano dei

Sepolcri, pochi altri componimenti poetici del nostro secolo hanno, al pari di cotesto, aspirazioni a quel non so che di confuso e d'indeterminato che è tanta parte del romanticismo. E se è vero che questo benedetto romanticismo vive anche di esagerazioni enfatiche, e che nel riprodurre la natura e il carattere morale delle cose e degli uomini esce dai confini della realtà, chi meno romantico del Manzoni, che per universale consenso è il più vero e il più grande interprete della natura applicata all' opera d'arte?

Di questa grande disputa bisognava pure far cenno, volendo discorrere della poesia del secolo decimonono: perchè se le vecchie classificazioni non hanno oggi più senso, la storia letteraria dell'Europa c'insegna che fiumi di inchiostro si consumarono per discuterle: tanto più che c' entrava, di straforo dapprima, poi apertamente e risolutamente, un concetto politico. Si arrivò perfino a dire, doversi considerare poco men che reazionarii i devoti del classicismo, e innamorati propugnatori del progresso e della libertà i romantici. Ma il vero è che in tanto rimescolio di cose nuove onde va contrassegnata la fine del secolo decimottavo, in tanto fragor di battaglie, in tanto sangue inutilmente versato, la poesia o dovette impensierita ritrarsi in disparte, o gettarsi a capofitto nella universale baraonda. Questo dico per gli anni primi del nuovo secolo. Poi, quando agli scapigliati commovimenti successe quel tal quale ordine che s'impersonava nell'idea napoleonica, allora anche la poesia riprese il suo fatale cammino, e, sulle traccie del Parini e dell'Alfieri, volle e seppe essere interprete del pensiero moderno: del pensiero dell'Alfieri più specialmente, chè da lui muove il vero rinnovamento civile della poesia italiana.

Che se, cronologicamente, egli appartiene al secolo di Pietro Metastasio, di Giuseppe Parini, di Carlo Goldoni, invece per la potente originalità, per quella gagliarda personalità che non lo fa somigliante a nessuno, e soprattutto per gl'intenti civili e politici del suo teatro, si può dire che egli apra ed inauguri il nuovo secolo.

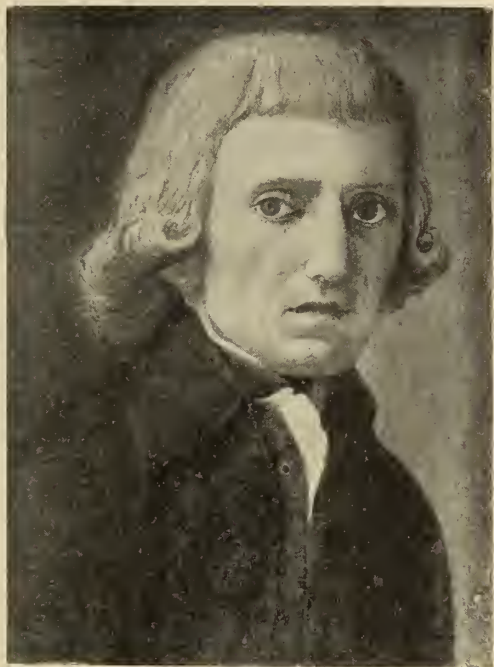
Vittorio Alfieri non ebbe del settecento i vizii, le sdolcinature, le smancerie: nella servitù e nella abiezione della patria attinse alimento alle magnanime ire che gli gonfiarono il petto, e che proruppero d' anno in anno per ammonire i presenti ed i posteri, per insultare alle tirannidi, per risuscitare i cuori e gli animi della nazione. Si può dire che la sua poesia tragica fu scuola di virili propositi alla prima metà del secolo decimonono, fu minaccia ed insegnamento, protesta generosa e speranza sicura. Dal Parini al Foscolo ed al Leopardi, e per tutta la schiera dei poeti civili succedutisi fino ai nostri giorni, che s' è chiusa, può dirsi, con Giosuè Carducci, la influenza alfieriana ha perdurato costante, ha assottigliata, se non distrutta, la noiosa falange dei verseggiatori petrarcheggianti, ha data efficacia e serietà d'intenti alla poesia lirica dell'Italia.

Non già che l'Alfieri trovasse imitatori, chè gli stessi poeti tragici venuti dopo di lui, il Monti, il Foscolo, il Manzoni, il Niccolini, (ed è inutile discorrere del mitissimo idilliaco Pellico) percorsero vie diverse. Quella sua maniera rude e aspra non avrebbe invogliato nessuno: ma volteggiavano davanti agli occhi dei nuovi poeti i fantasmi del cantore di Virginia e di Bruto, e operarono il prodigio di svegliarne ed eccitarne gli estri, anche quando pareva

che l'Italia volentieri si lasciasse cullare in un dolcissimo dormiveglia. L' eredità della satira pariniana doveva essere raccolta più tardi, verso la metà del secolo, con intenti non più soltanto morali e civili, ma schiettamente e arditamente politici: invece i raccoglitori intellettuali della eredità di Vittorio Alfieri, già noti e in parte famosi nell' anno della morte di lui (1803) ne continuarono senza interruzione l' opera, e l' ampliarono estendendola per tutti i vasti campi della poesia lirica.

L' epopea era morta da un pezzo: il tentativo di resurrezione, a cui si provò Tommaso Grossi con i *Lombardi alla prima Crociata*, fu poco meno che un insuccesso, non ostante che l' autore dei *Promessi Sposi* battezzasse il poema « una diavoleria inedita che presto non sarà più inedita e farà un bel rumore ». Il rumore invece non ci fu: ci fu soltanto la curiosità suscitata dall'insolito elogio del Manzoni, e sbollita quella, dei poveri lombardi non si parlò per un pezzo, fintantochè il Verdi, nel 1843, non ne cavò l'argomento per uno dei suoi popolarissimi melodrammi. Era morta l'epopea con gli ultimi poemi eroicomici del secolo decimosettimo, accompagnata alla tomba dalle gioconde orazioni funebri del Bracciolini, del Corsini, del Lippi: e fu ventura che nessuno o quasi nessuno si provasse nel secolo seguente a sollevare di quella tomba il coperchio: pur troppo le menti già s' erano avviate, seguitando i capricci della moda, alle monellerie e alle giulebbate conserve arcadiche: ond' è che se taluno si fosse provato a imboccare ancora una volta la tromba epica, ne avrebbe cavato fuori non suoni, ma bolle di sapone. La eccezione del poemetto del Parini non prova nulla: esso è come un genere a parte, o rientra, se mai, nella poesia didascalica più che nella narrativa.

Giuseppe Parini.

La poesia invece che rifulse nel nostro secolo è la lirica: una poesia di natura sua breve, e rispondente perciò all' affaccendarsi di popoli che pare abbiano poco tempo da perdere: una poesia concitata, che o si addensa nelle serrate strofe dell' ode e della canzone, o si circoscrive nei ferrei cancelli del sonetto, o adagiandosi nel tranquillo e più ampio endecasillabo, serba pur sempre intatta la concettosa concisione, che è prerogativa della lirica. A questi patti soltanto, della brevità e della concitazione, sarebbe stato possibile penetrare o prima o poi nelle folle, accaparrarne l' attenzione e la simpatia, impadronirsi delle loro anime. Era tramontato il secolo nel rovinio rumoroso di tante cose, e bisognava far pelle nuova. A questo provvidero i filosofi, i giuristi, gli storici per una parte, e per un' altra parte, e certamente la più notevole, entrarono

in lizza i poeti. Calza qui opportuna una osservazione: applicabile non all'Italia soltanto, ma a tutti i popoli dell'Europa centrale e meridionale. E l' osservazione è che, mentre l'opera rivoluzionaria, iniziata con i così detti immortali principii dell'ottantanove, continuava guadagnando di giorno in giorno terreno nello smisurato campo delle idee, rimase per dir così stazionaria per qualche anno nella più geniale forse delle manifestazioni dell'intelletto umano, che è la musica. L'arte dei suoni rimaneva avvinta al passato: onde per lei, e in omaggio a lei, nereggiarono ancora, puntolini minuscoli e aggraziati, i néi sul collo, sul petto, sulle guancie delle signore, poco importando se il piede, nelle artistiche movenze della gavotta e del minuetto, corresse rischio di scivolare sul terreno macchiato di sangue. Alle danze arcaiche, non disturbate che in piccola dose dalle note patriottiche degl'inni nazionali, si mischiavano le serene gaiezze dell'opera giocosa: mentre nella Germania e nell'Austria i pubblici si distraevano dai rimbombi delle guerre ascoltando il *Don Giovanni*, il *Flauto Magico*, *Le Nozze di Figaro* del Mozart, signoreggiavano nei teatri d'Italia i due capiscuola della musica napoletana, Cimarosa e Paisiello. E quando di lì a pochi anni, nel declinare precipitoso della grandezza e della potenza napoleonica, comparve nel cielo ancora tutto tinto di sangue l' astro scintillante di Gioacchino Rossini, la musica si può dire che non cambiasse metro, e colorì fedelmente, con i vecchi ritmi dell' opera buffa, le piacevolezze e le arguzie poetiche disseminate nei libretti. La poesia lirica s' era già innalzata, specialmente col Foscolo, alla contemplazione di più austeri ideali, ideali di patria, di libertà, d'indipendenza, di fratellanza dei popoli: ma il melodramma, che pure pigliava l'ispirazione, o se non l'ispirazione la imbeccata dalla poesia, rimaneva fedele alle tradizioni vecchie. Erano ancora nel grembo dell' avvenire quelli anni, in cui gl'italiani dovevano accendersi d' entusiasmo alle vibranti note rivoluzionarie del *Guglielmo Tell*.

Tenuto conto adunque che la musica è l'arte più facilmente accessibile, perchè universalmente intesa, e che più presto d' ogni altra penetra nelle menti, nelle fantasie, nei cuori, conviene anche dire che ella non prese parte al moto di rinnovamento politico, che fu conseguenza della grande rivoluzione e delle grandi guerre. Quel moto rimase per allora circoscitto nella poesia, cioè nell'arte più aristocratica di tutte: e se guadagnò terreno d' anno in anno, non fu che per lentissimi gradi.

Le folle erano stanche: desideravano un risveglio primaverile, dopo le terribili tempeste invernali che erano andate a seppellirsi, con la gloria di Napoleone, fra le nevi e le steppe della Russia. Il mondo, che provava acuto il bisogno di respirare, respirò infatti: nelle rinascenti bramosie di viver bene, di vivere in pace, dopo tanto tramestìo di vicende politiche e un così forte tuonar di cannoni, primeggiò sopra ogni altro un desiderio, che nel cuore dei popoli è inestinguibile, il desiderio cioè di un' arte giocondamente facile, che aiutasse a far dimenticare il passato. Una nuova età si annunzia: una età di amabile scetticismo, d'indifferenza sorridente, di temperata libertà di pensiero, di costumi facili, di spensieratezza largamente diffusa. S' era aperta come una grande parentesi di silenzio politico: più che affannarsi a scotere il giogo, abbastanza mite per il momento, delle domestiche tirannie e delle

Vincenzo Monti.

forestiere, le folle cercavano i diletti dello spirito, le liete commozioni dell'arte. C' erano, è vero, nobilissimi ingegni, solleciti a lacrimare sulle perdute speranze della libertà, e anche qui dobbiamo mettere in cima a tutti il Foscolo; ma i più si mostravano infastiditi di tanto rimescolio di pubblici fatti, noiati per tanta rapidità di sconvolgimenti e di cambiamenti.

Affermare, come pur taluni scrissero, che l'Italia del primo quarto di secolo era un vasto quantunque nascosto focolare di rivendicazioni di là da venire, è una falsità storica bell'e buona, a cui possono abboccare soltanto gl'ingenui. Dalle ceneri accumulate non si sprigionavano neppure scintille: di quando in quando, è vero, un crepitio come di fiamma imminente faceva aprir gli occhi e rizzar le orecchie alle sonnolente o sbadiglianti polizie; ma il popolo, distratto in piacevoli cure, non ci badava più che tanto, e cotesto talquale balenio dell' aria avrebbe potuto paragonarsi ai lampi estivi di caldo, che lasciano, come la nebbia, il tempo che trovano.

C' erano anche i poeti di terzo e di quart' ordine, che tenevano bordone a cotesto infiacchimento morale. Se non continuarono la letteratura madrigalesca del settecento, se fecero boccucce ai trasudamenti e alle bollicine arcadiche, anche si gingillarono nella ricerca di concettini amorosi, e ripresero allegramente a sfringuellare sulle eburnee braccia, sul collo e sul petto di neve delle più o meno inclite Nici. Era morta, o boccheggiava nelle grottesche contorsioni dell' agonia, la non più gloriosa Arcadia; e le altre Accademie, poverette anche loro, a una a una morivano per anemia cerebrale dopo aver pullulato come la gramigna, o si trasformavano in proprietarie di teatri come in Toscana, in raddotti di giochi più o meno permessi, in riunioni domenicali per feste di ballo o per tombole a un paolo ogni cartella. Chi professava letteratura non si chiamò ancora uomo di lettere, ma rimase con la qualifica di letterato: e dei letterati in generale non si aveva un concetto troppo diverso da quello che manifestò l' aiutante del cardinale Federigo Borromeo, quando aiutava Don Abbondio a inerpicarsi sulla mula del segretario, per salire al temuto castello dell' Innominato. I poeti, anche loro, passavano per sfaccendati, per scansafatiche, per gente buona a nulla, capaci tutt' al più a improvvisar sonetti a rime obbligate, e utili e profittevoli a fare il quattordicesimo alle imbandite tavole dei signori.

Ugo Foscolo.

Durava ancora la moda dello scanagliarsi per futili questioni di lingua, aggravato poi da tutto quel patassio che si fece attorno al classicismo e al romanticismo: dispute oziose che divertivano per un po' di tempo la classe, in verità non troppo numerosa, dei lettori, e andavano poi a rintanarsi e a rincantucciarsi nei sinedrii letterarii. C' era un po' d' atavismo anche in tutto questo: non potendo più gl'italiani rompersi vicendevolmente le teste e le costole con le guerre civili, che furono la più grande vergogna e il più gran danno dei secoli preceduti, si bistrattarono e si presero per i capelli a proposito di quisquilie; nè si potrebbe giurare che si sia smesso del tutto pur oggi. È anche vero che mancano forse le attitudini e gli ingegni, sì che a nessuno sarebbe riserbata la gloria onde andò famoso, per citare un esempio illustre, Vincenzo Monti, con la sua celebre Proposta di correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca. E appunto del Monti conviene ora discorrere: del Monti poeta.

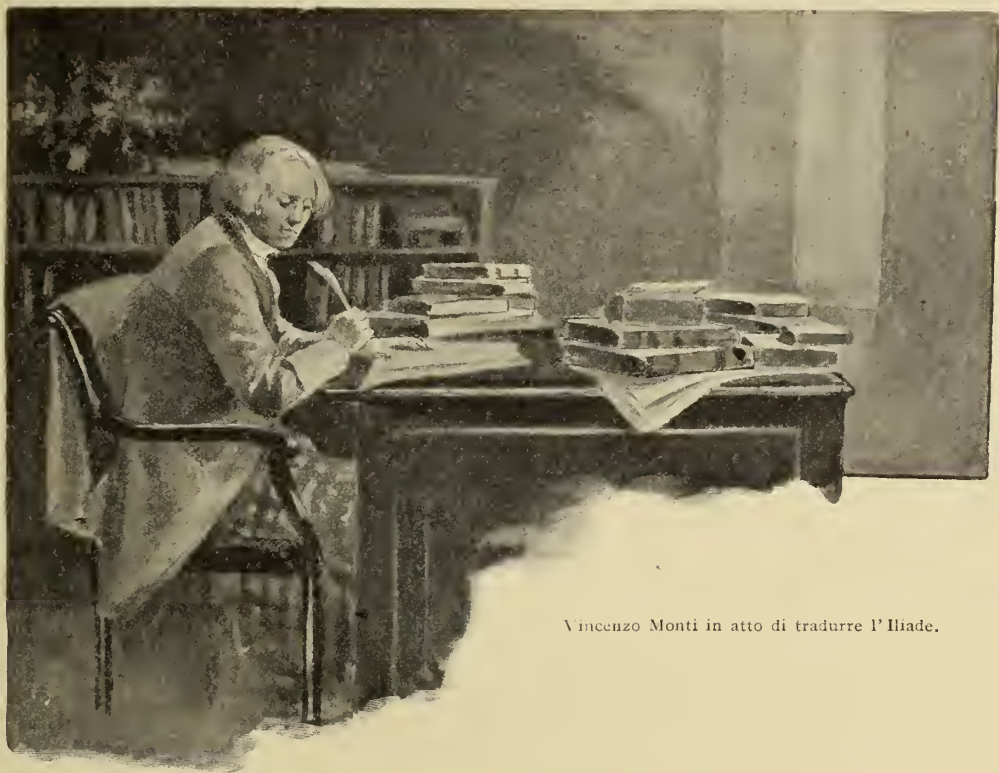
II.

Gli ultimi classici.

Defendente Sacchi, letterato pavese di facile vena, ma a volte abborracciatore, altre volte leccato ed artificioso, ci lasciò del Monti che egli conobbe questo ritratto: « Monti fu alto della persona; aveva grave l'incedere e l'aspetto; fronte spaziosa, severa, che testimoniava del senno e dei forti suoi pensieri; folto il sopracciglio, occhio vivace, una queta mestizia sul labbro. Nel suo parlare era la potenza del genio, nel suo volto gli affetti che il movevano; sovente nella disputa sfolgorava coll'impeto d' un profeta, e allora aveva un fuoco che non potè essere nè espresso nè ritratto: talora si raccoglieva nel pensiero, e squadrava il capo al cielo come per attingervi la scintilla invisibile della creazione, e in questa attitudine vollero Appiani e Marchesi commettere la sua effigie ai secoli futuri ».

Quell' attribuire al Monti la potenza del genio parrà un po' iperbolico ai moderni, non ostante che oggi della parola, e della cosa dalla parola rappresentata, si faccia tale prodigalità da somigliare allo spreco. Ma in que' primi anni del secolo Vincenzo Monti signoreggiò come un sovrano della poesia, sorretto anche dalle lodi incondizionate del Parini e del Manzoni: e appunto non parve che quest' ultimo esagerasse, quando ebbe a scrivere e stampare che la natura largì al Monti il cuore di Dante e il canto di Virgilio. È vero che il Manzoni diceva questo in versi, e ai poeti, si sa, bisogna far sempre un po' di tara: ma a considerare la vita avventurosa del Monti, il carattere suo proteiforme e mutabile, e quel suo voltar la bandiera a tutti i venti che
o, vien fatto di supporre o che il Manzoni per soverchia bonomia si lasciasse andare a quel suo arrischiato giudizio, o vi s'inducesse se non per odio, almeno per far dispetto agli avversari del cantor di Bassville: avver-

sari numerosi ed acerrimi, che gli amareggiarono in parecchie occasioni, e non sempre a torto la vita.

Alla distanza di cento anni noi possiamo serenamente giudicarlo. Il Monti fu veramente l'uomo del tempo suo. Più che il cuore di Dante, portato in scena in così mal punto dal grande lombardo, egli ebbe l'animo aperto a tutte le cortigianerie: non già per cavarne lucro o profitto in qualsiasi modo, ma per un certo suo naturale istinto, che lo consigliava a schierarsi sempre dalla parte di chi vincesse. C'era in lui come una necessità di obbedire ciecamente agli impulsi della immaginazione. Non badando alle continue contra-

Vincenzo Monti in atto di tradurre l'Iliade.

dizioni di una vita agitata e tempestosa, perchè erano agitati e tempestosi i tempi, stimò di poter salvar capra e cavoli mettendo in vista la sincerità delle proprie convinzioni; anche quando la convinzione dell'oggi facesse a' pugni con quella del giorno prima. Dall'avvicendarsi tumultuoso di tanti pubblici avvenimenti, per avere egli vissuto a cavalcioni dei due secoli, risentì come una ebbrezza, che si diffuse in tutto il suo essere morale: ebbe sdegni e disprezzi, inni ed entusiasmi, secondo il mutabile giro degli eventi umani. Disse corna della rivoluzione francese, e la esaltò: realista con i re, imperiale con gli imperatori, repubblicano con le repubbliche, egli fu sempre di quel partito e di quel governo che momentaneamente trionfassero, perchè, secondo lui, chi vince non ha mai torto: ond'è che neppure si sgomentava quando i fatti intervenissero a provare che il torto era stato suo. Non fornito d'alcuna pratica delle cose e degli uomini politici, credette di poterli giudicare con le stamburate delle sue strofe sonanti, e dei suoi endecasillabi corruscanti di pisto-

lettate rettoriche. Raggiunse qualche volta le più alte vette della poesia, ma anche librato lassù apparve sempre un sublime fanciullo.

Eppure Vincenzo Monti è, senza contrasto, uno degli uomini che meglio contribuirono al rinnovamento della poesia italiana. Se anche appartenne, dimorando molti anni in Roma, all'Accademia dell'Arcadia, fu tutt' altro che un arcade, nel senso brutto e spregiativo della parola. I componimenti che egli vi lesse, fra gli altri la *Prosopopea di Pericle* e *La bellezza dell'Universo*, furono come squilli marziali di tromba, che s'intromettessero in una blanda musichetta di flebili violoncelli e di sussurranti mandóle: opere piene di dottrina, di forza, di varietà, di fantasia, che aprirono per così dire una nuova éra poetica. Se il Monti non ebbe l'austerità del Parini e la quasi selvaggia gagliardia dell'Alfieri, provò di quei due grandi i benefici influssi; e li seppe tradurre specie nelle due Cantiche, la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana*, che sollevarono d' un tratto l' autore ai sommi vertici della celebrità, e furono come l'orazione funebre di tutta la vana e incipriata poesia settecentistica.

Non bisogna credere che il Parini e l'Alfieri trionfassero di primo acchito. Ce ne volle perchè la rinsavita generazione, affacciandosi al nuovo secolo, facesse per sempre divorzio dalle mollezze di quella letteratura muccillagginosa che piaceva tanto ai guasti palati. Il Monti ebbe il merito di comprendere la necessità di svecchiare e di rinnovare il mondo della poesia; e continuando l' opera dei predecessori, contribuì col Foscolo, col Pindemonte, col Manzoni, col Leopardi a dar lustro a quell' arte veramente civile, che è pregio e gloria del secolo decimonono.

Pagò qualche volta anche il Monti un tributo alle rimembranze e ai rimasugli della canzonetta, in cui fu meritamente celebre il Metastasio, ma si salvò sempre con le splendore delle immagini, col luccichio della forma: come in quella sua ode famosa, scritta dopo la vittoria napoleonica di Marengo, e che comincia:

> Bella Italia, amate sponde,
> pur vi torno a riveder:
> trema in petto e si confonde
> l' alma oppressa dal piacer.

I panegiristi venuti dopo scusarono e giustificarono la mutabilità del Monti con la mutabilità delle vicende. Insurrezioni e rivoluzioni, guerre e catastrofi, dinastie o andate per sempre a rifascio, o bandite per un tempo più o meno lungo, governi che cambiavano dall' oggi al domani, tutto contribuiva a fare smarrire il concetto preciso dei fatti. Si aggiunga quel pertinace bisogno che ebbe sempre il Monti, anzi la inclinazione irresistibile a schierarsi insieme con i più forti e ad inneggiarne le imprese, e sarà facile concluderne che egli fu, nè più nè meno, un uomo del suo tempo. Ciò non ostante, a lui rimangono non pochi titoli di gloria al cospetto dei contemporanei e dei posteri: e uno di quei titoli, ultimo in ordine di tempo ma da mettersi fra i primi per ragione di merito, è la traduzione poetica dell' *Iliade*, pubblicata in sulla fine del primo decennio del secolo. Conoscendo della lingua d'Omero poco più che l'alfabeto, ma aiutandosi con le traduzioni letterali in prosa e con i suggerimenti del greco Mustoxidi, riuscì a dare all'Italia una tradu-

zione in versi del poema omerico, che per sentimento universale supera tutte quelle che si conoscono nelle varie lingue d' Europa, e non è di certo inferiore, per efficacia e potenza e armonia di verso, alla traduzione celebrata dell' *Eneide* fatta da Annibal Caro.

Fu questa, si può dire, l'ultima grande opera del Monti. Chiuso il periodo delle rivoluzioni e delle guerre napoleoniche, ricaduta Milano, e con Milano tutta la Lombardia e la Venezia, sotto il dominio dell'Austria, non costò alcuna fatica all' uomo proteiforme acconciarsi al nuovo ordine di cose. Amante degli omaggi, delle onorificenze, dei ciondoli, non sdegnò di accettare dal restaurato governo quei remi, che egli reputava degni di sè, e il titolo affibbiatogli di poeta cesareo con significato servile, egli l' accettò serenamente, per quella talquale inconsapevolezza che era la spiccata caratteristica della sua indole. Scrisse dopo il 1815 indecorose Cantate per festeggiare le nuove sorti milanesi, come il *Mistico Omaggio*, l'*Invito a Pallade*, il *Ritorno d' Astrea :* e che razza di ritorno fosse, lo seppero di lì a pochi anni i martiri del Spielberg. Vecchio oramai, si adagiò e si cullò anche lui nel quieto vivere che tanto piaceva agli spiriti mediocri, e fantasticò negli ultimi anni, con un sermone intitolato *I Romantici*, a difendere la mitologia, che era il gran cavallo di battaglia per i devoti del classicismo, contro le idee rivoluzionarie della scuola opposta. Che se il Monti, senza schierarsi addirittura con i romantici, avesse piegato l' ingegno poderosissimo e la fantasia strapotente ad accettare di quelle idee almeno la parte più sana, chi sa quali altre mirabili opere avrebbe potuto aggiungere alle sue maggiori. Non volle, o non potè: ond' è che la sua produzione poetica, dopo un trentennio circa di gloria, si restrinse a poco più che alle due Cantiche in onore di Ugo Bassville e di Lorenzo Mascheroni, e alla insuperabile traduzione dell' *Iliade*. Morì di settantaquattro anni nell'ottobre del 1828.

Ippolito Pindemonte.

Di ventiquattro anni più giovine, moriva in quel medesimo anno 1828 Ugo Foscolo cinquantenne. Parlando nella stupenda lirica « Alla Amica risanata » delle Isole della Grecia, così racconta di sè:

> Ebbi in quel mar la culla;
> Ivi erra ignudo spirito
> di Faon la fanciulla,
> e se il notturno zefflro
> blando su i flutti spira,
> suonano i liti un lamentar di lira ;

e nel celebre sonetto che lumeggia la propria effigie e che incomincia:

> Solcata ho fronte, occhi incavati, intenti,
> Crin fulvo, emunte guancie, ardito aspetto,

così conclude:

> Morte, tu mi darai fama e riposo.

Pochi uomini, parlo di quelli che sentono altamente di sè, furono da quanto il Foscolo veraci profeti. Egli trovò nella morte il riposo, dopo una vita di travagli inauditi e di dolori ineffabili, ma la morte e la posterità anche gli assicurarono, patrimonio inalienabile dei grandi, e fama e gloria. All'opposto del Monti, che andò a mano a mano rimpiccolendosi nel corso degli anni avvenire, Ugo Foscolo, poeta della nuova Italia non ancora risorta, ma nel cui seno era stato gettato il germe fecondo del pensiero nazionale, è salito d'anno in anno e di gradino in gradino fino al peristilio del tempio della immortalità: e se i tempi e le vicende della vita, e le torbide irrequietezze, e le tempeste dell'anima non gli consentirono di spaziare ampiamente nei campi della poesia, ed egli rimane perciò inferiore ai grandissimi del trecento e del cinquecento, non è secondo a nessuno fra i rinnovatori del settecento e dell'ottocento.

Poeta essenzialmente lirico, trasfuse la poesia in molte opere in prosa, e non s'ingannò chi disse, per esempio, che l'opera sua giovanile *Le ultime lettere di Iacopo Ortis* sono romanzo lirico, o più semplicemente poesia lirica. Figlio di madre greca e di padre veneziano, accolse nell'anima, temprata dalla natura a tutte le forme dell'arte, l'idea del bello, che avea raggiunto nei capolavori della poesia greca il massimo splendore, e l'amore della patria e della libertà che gli era ispirato dai tredici secoli della grandezza e della gloria di Venezia. Fu nella sua giovinezza amico del Monti, fino a scrivere per lui una difesa eloquente, fino a schiaffeggiare in pubblico un tale che accusava l'autore della *Bassvilliana* d'indecorose contradizioni, e di non meno indecorosi voltafaccia: poi quando l'anima, fremente amore di patria, si ribellò alla schiera, pur troppo numerosa, di coloro che patteggiarono con lo straniero, o che ne accettarono senza protesta il dominio, si appartò sdegnoso dalla folla, ripudiò l'amicizia del Monti, non visse più che per i due suoi grandi ideali: la libertà dell'Italia e la eterna bellezza dell'arte.

Della rivoluzione francese, scoppiata undici anni dopo la nascita di lui, accoglie con gioia quasi selvaggia quelli che si chiamarono immortali principii, e nel grande fatto sociale intravede la possibilità di una rigenerazione italiana: ma quando la rivoluzione, dal dominio sereno delle idee, andò a scivolare nel sangue, quando egli si accorse che strumento della rivendicazione dei popoli era la ghigliottina, e quando, suprema delle sventure, assistè all'obbrobrioso mercato che annientava la sua diletta patria Venezia, allora Ugo Foscolo disperò delle umane sorti, e non vide che miserie, dolori, obbrobri dappertutto. Anima alfieriana, per lui potrebbero ripetersi i versi del Leopardi all'Alfieri: « disdegnando e fremendo, immacolata — trasse la vita intera — e morte lo campò dal veder peggio ».

Echeggiarono allora, in que' primi impeti del disinganno patriottico, le prime grida, i primi canti, le prime coraggiose affermazioni di un ingegno ancora un po' inesperto, ma che avrebbe sorvolato ben presto con robuste ali per tutti i vasti cieli dell'arte. Erano manifestazioni ardenti di un pensiero che gli rodeva l'anima: e se le ragioni del gusto lo persuadevano più tardi a rifiutare quei suoi componimenti, la storia deve ciò non ostante tenerne conto, perchè essi sono la spiccata espressione di una grande sincerità. Nei

primi passi dell' arringo poetico non fu originale: scrive due tragedie, *Tieste* e *Ajace*, sulle orme rigide dell' Alfieri, ma non piacciono. Si ascrive alla milizia, ed è capitano nella legione Cisalpina: combatte eroicamente, è ferito, entra in Genova col generale Massena e prende parte al memorabile assedio: intanto negli ozii incresciosi della guarnigione medita e abbozza le sue due più belle liriche per la Luigia Pallavicini. Più tardi, per dare sfogo alla irrequieta ardenza dell' anima, e per seguitare un suo ideale di politica, passa con l' esercito in Francia perchè c' è probabilità di combattere l'Inghilterra, e intanto sulle rive

Ugo Foscolo e Parini.

dell' Oceano legge il *Viaggio Sentimentale* di Lorenzo Sterne, s'innamora di quel capolavoro che gli rivela in che consista la nuova forma dell' arte chiamata umorismo, e lo traduce in elegantissima prosa italiana.

Si può anzi dire che il *Viaggio Sentimentale* sia la miglior prosa del Foscolo. A lui venne, è vero, una maggiore e una più diffusa celebrità con l'*Jacopo Ortis:* ma cotesta prosa del suo romanzo, sollevata quasi sempre alle altezze della lirica, ha piuttosto i pregi e i difetti di un'opera che, benchè scritta in prosa, è stata concepita poeticamente. Ugo Foscolo non fu prosatore grande, quantunque avesse familiari le prose dei trecentisti e dei cinquecentisti. La vita errabonda che lo trascina da paese a paese, quel non poter mai risiedere

tranquillamente in un luogo, il troppo breve soggiorno in quella Firenze sede della lingua, a cui egli doveva inneggiare con gl'immortali versi dei *Sepolcri*, furono ostacolo a raggiungere la perfezione prosastica, che si ammira, per esempio, nelle opere del Leopardi. Ugo Foscolo fu esclusivamente, essenzialmente poeta: e poeta si mantenne anche quando con uno sforzo d'ingegno, altrettanto mirabile quanto inutile, gremì di dottissime note erudite la traduzione della elegìa catulliana *La chioma di Berenice*, chioma che in quelle note rimase come impigliata, sì che non fu altrimenti possibile districarne i nodi ed i gruppi.

È stato detto che una dozzina di sonetti, le due odi alla Pallavicini per la « *Caduta da cavallo* » e « *All' Amica risanata* », e i due Carmi « *I Sepolcri* e *Le Grazie* costituiscono tutta la lirica del Foscolo, anzi tutto il suo patrimonio poetico: a cui si può aggiungere l'*Ortis*, la parziale traduzione dell'*Iliade*, e le due tragedie. Non è molto come mole: ma ce n'è più che abbastanza per collocare il Foscolo fra i più grandi lirici di tutti i secoli della letteratura italiana.

In lui il concetto e la forma si sposano in mirabili nozze, per raggiungere il supremo fine dell' arte, che è la bellezza: e quando alle dolorose smanie e alle tempeste degli anni giovanili, che gli spremettero lacrime dagli occhi e sangue dal cuore, succedettero le pacate mestizie della virilità; e dalle sventure immeritate della patria trasse occasione di potenti distrazioni nel culto dell' arte e nel fervido amore dei classici; eruppe allora da tutto il suo essere quell' onda abbondantissima di poesia, che in pochi altri dopo di lui si riscontra così piena, così armoniosa, così ricca.

Dal freddo classicismo dei greci pare il Foscolo allontanarsi in principio: e si comprende il perchè. Erano gli anni delle agitazioni, delle rivoluzioni, delle guerre, delle ingiustizie, delle vergogne, delle infamie: e l'ardente giovine, trovatosi involto nelle pubbliche vicende, quando capì che la miglior cosa da fare era quella d'impugnare le armi, e di combattere per la salvezza della libertà e della patria, si discostò, sia pure a malincuore, dalla contemplazione delle serene idealità della mitologia omerica, fonte delle bellezze in tutta la letteratura della Grecia. E compose allora, in sui primi albori del nuovo secolo, quella lirica in prosa che s'intitolò *Ultime lettere di Jacopo Ortis:* palese imitazione del *Werther* del Goethe, ma libro scaldato non più da una sola, come il romanzo tedesco, bensì da due passioni ugualmente irresistibili: l' amor della donna, e l' amor della patria. Gli studiosi del Foscolo hanno sudate parecchie camicie, per provare che anche in quest'opera l' autore futuro del Carme *Le Grazie* rimase fedele alle tradizioni classiche: ed egli invece aveva già provato e provava il gagliardo influsso del romanticismo imperante e dilagante, e se ne lasciava penetrare nella mente e nell'animo quel tanto, che bastasse a fargli comprendere che non tutto il bello artistico se ne stava circoscritto nell' antichità.

Ma fu breve parentesi nella sua vita artistica. Le memorie della infanzia radiosa riapparvero in folla: i ricordi di quel mare, di quel cielo, di quelle terre in cui aveva echeggiato la epica tromba di Omero, e s' era diffusa nell'aria l' alata strofa di Saffo, e le tragiche maschere di Eschilo, di Sofocle, di Euri-

All' ornatissimo Signore
Signor Chiotti
segretario di S: E: il Sr. Direttore
nell' Interno

Milano.

Pregiatissimo Amico.

Io non posso assolutamente dire di no a un povero galantuomo che non si raccomandato, che da più mesi vedo talvolta, che malgrado il suo mestiere non trova lavoro nè pane, e che parte per Parigi affrontando un viaggio, duro per tutti in questa stagione, ma durissimo a chi è povero e solo. Questo povero artigiano è un Allievo della Chimica. da più anni gli si è calcinata per la testa la fantasia d'inventare le nuove invenzioni delle leghe, e combinazioni de' metalli per l'orificeria; e poichè in questi tempi non trovò più da lavorare in Vicenza, ha pigliato il partito di esaminare le officine di Francia, e di udire Vauquelin les savans. Qui non può fermarsi, perchè chi gli aveva promesso lavoro per S. Michele, lo ha lasciato deluso. Or presenta al A. S: E: una petizione implorando aiuto. Io imploro da voi che gli diciate sì, o no; acciocchè non perda inutilmente per gli uffici, ed intanto gli venga più addosso l'inverno. — Perdonatemi, mio caro Chiotti; ed amatemi: io ho protratto più d'un'ora dubitando se dovessi darvi questo disturbo. Il vostro Foscolo

Fac-simile di una lettera di Ugo Foscolo
signor Chiotti, segretario del Conte Vaccari, Milano.
(Ottobre 1813).

pide avevano suscitato negli aperti teatri la pietà ed il terrore, quei ricordi riafferrarono il poeta mestissimo: ed egli, quasi genuflesso, chiese perdono dell' involontario errore. Ebbe anche a pentirsi negli ultimi anni d' avere scritto l'*Jacopo Ortis*, e francamente ne disse le ragioni con queste parole: « è reo chiunque fa parere inutili e tristi le vie della vita alla gioventù, la quale deve per decreto della natura percorrerle preceduta dalla speranza ». D' allora in poi, da quando cioè le effimere speranze riposte in Napoleone si dissiparono al gelido soffio della realtà, e le vittorie fecero spiegare il volo alle aquile che andarono a raccogliersi obbedienti sui gradini di un trono imperiale, il Foscolo, chiuso in sè stesso, non domandò altro conforto se non quello che gli poteva venire dal consorzio delle Muse, e ideò e scrisse *I Sepolcri* e le *Grazie*.

I *Sepolcri* sono del 1807, e io direi che in cotesto splendido mausoleo poetico, allo stesso modo che dormono i grandi nel tempio di Santa Croce a Firenze, andarono a comporsi nella desolata e solenne quiete della tomba le già morte speranze d'Italia. Occasione al Carme fu una legge municipale dei reggitori di Milano, che creava l' uguaglianza fra i morti (dove vanno a cacciarsi talvolta le parole di nuovo conio o di nuovo significato!) e vietava i monumenti sepolcrali. La religione dei morti: ecco l'idea ispiratrice del canto: quella religione che è antica negli uomini quanto è antico il mondo, perocchè ella prolunghi, per così dire, la comunanza dell' affetto tra i vivi ed i trapassati.

> A egregie cose il forte animo accendono
> l' urne dei forti, o Pindemonte: e bella
> e santa fanno al peregrin la terra
> che le rinserra.

In Santa Croce andava Vittorio Alfieri ad ispirarsi:

> irato a' patrii numi, errava muto
> ove Arno è più deserto, i campi e il cielo
> desioso mirando; e poi che nullo
> vivente aspetto gli molcea la cura,
> qui posava l' austero; e avea sul volto
> il pallor della morte e la speranza.

E come i greci si prostravano alle tombe di Maratona, andranno gl' italiani in Santa Croce per nutrirsi di magnanima ira contro i barbari oppressori, per accendersi nell' amor della patria e della libertà. Nulla rimane degli antichi sepolcri, anche le rovine sono spazzate; ma rimane il canto delle Muse perchè è immortale, e perchè l' arte è la sola cosa eterna. Alle tombe dei primi re di Troia venne Cassandra, che ispirata vaticinava le rovine della patria, e additava il futuro Omero, eternante col canto le vittorie dei Greci e le sventure dei troiani.

> Un dì vedrete
> Mendico un cieco errar sotto le vostre
> antichissime ombre, e, brancolando,
> penetrar negli avelli, e abbracciar l' urne,
> e interrogarle. Gemeranno gli antri
> secreti, e tutta narrerà la tomba
> Ilio raso due volte e due risorto
> splendidamente su le mute vie,
> per far più bello l' ultimo trofeo
> ai fatali Pelidi . . . . . .
> E tu onore di pianti, Ettore, avrai
> ove fia santo e lagrimato il sangue
> per la patria versato, e fin che il sole
> risplenderà su le sciagure umane.

Il romore suscitato in Italia da questa mirabile poesia, fu di poco inferiore al frastuono suscitato dalle vittorie napoleoniche: ed è uno dei rari componimenti, che siano riusciti a galleggiare trionfanti sul fiume dell' oblio. È popolare oggi, come ai giorni in cui fu scritto: e il Giordani, che lo chiamò « enigma famoso », non potè intiepidire neanche di un grado la universale ammirazione. Quello che al retore piacentino parve enigmatico, nasce da una tal quale indeterminatezza che è in tutto il Carme, da un rapido continuo passaggio dalle rimembranze greche al mondo moderno, dalla mitologia alla storia. Sentimenti, concetti, immagini si affollano nella mente e nella fantasia del poeta, e prorompono come in un impeto crescente: se talvolta egli trapassa da un'idea principale ad un' altra, senza tener conto delle idee secondarie che pur dovrebbero congiungerle, lo fa a imitazione del poeta greco che dette appunto il nome di pindarici a cotesti voli. Uno dei più acuti e geniali critici del nostro tempo stupendamente si esprime a questo proposito. Nei *Sepolcri* (egli dice) « non ci si trovano i legami che vuole l'intelletto, ma ci sono i balzi del sentimento: è una poesia che da prima non s'intende tutta, ma tutta si sente, e rimane fissa nella mente, e come più s'intende più piace ».

Del Carme *Le Grazie* si può dire che, fino al 1856, nessuno conoscesse la entità e le bellezze squisite che lo adornano. Il Foscolo vi lavorò nell'ultimo periodo della vita: e per un quarto di secolo, dopo la morte di lui, pochi frammenti soltanto, e nè anche collegati fra loro, furono noti agli uomini di lettere. È inutile qui riandare la storia del perchè il manoscritto

Esterno di Santa Croce, in Firenze.

prezioso fosse per tanti anni sottratto all' ammirazione dei posteri; ma la pubblicazione, che se ne fece nel citato anno 1856, rivelò come un nuovo aspetto del poeta. Se la morte avesse risparmiato fino a quell' anno il Giordani, dalla penna di lui la parola « enigma » non sarebbe sfuggita. Nelle *Grazie*, sebbene non potute compiere dall'autore, si manifesta un altro Foscolo.

È il poeta che tutto si dà e versa tutto sè stesso nella rievocazione delle tre Grazie, è il restauratore delle sonanti armonie e delle plasticità greche, è il poeta memore che ci conduce attraverso i mondi della mitologia, ci fa salire nelle regioni delle deità, e poi ci riconduce in terra. Aleggia per tutto il componimento un'aura classica, che si espande dalla lucentezza delle immagini, dalla sovrana armonia del verso, e da quei richiami, non solo insistenti ma continui, alle ricordanze dell'antichità.

Errano, io credo, coloro i quali antepongono ai *Sepolcri* le *Grazie*. Qui tutto è sereno, tutto è mollezza carezzevole, anche se qualche lampo omerico attraversi con i suoi fulgori la modernità dei concetti. Ma la sublime mestizia che trasuda, per dir così, da tutti i pori dell' altro Carme, *I Sepolcri*, più si confà e meglio si addice ad un tempo, in cui la poesia non è più soltanto ministra di estetico diletto, ma insegnatrice di qualche cosa più alta e più nobile, interprete di sentimenti che sono conquista, patrimonio, vittoria dei tempi nuovi. Direi anzi che la mestizia è uno degli elementi più efficaci della poesia nei primordii del secolo; è la inevitabile conseguenza delle speranze tradite, delle delusioni cocenti, dell' abominio delle rinnovellate servitù. I più eletti ingegni, primo fra tutti il Foscolo, compresero poco esservi da sperare nella tirannide napoleonica, capirono che quell'effimero regno d'Italia era piuttosto una espressione rettorica che un fatto durabile, e che la sognata restaurazione del grande impero d'occidente, sanguinosa scimmiottatura del già sepolto e imputridito sacro romano impero, non avrebbe sopravvissuto al di là delle battaglie e delle vittorie. Qualunque fosse per essere l' avvenire della Francia, cotesti nostri eletti ingegni vaticinarono fino d' allora lo smembramento e la servitù imminente dell'Italia, e pur troppo furono profeti veraci.

Ora il Foscolo che, per distrarsi dai pensieri delle pubbliche vergogne, tempra il sovrano ingegno per rinnovare in un lucente Carme le classiche bellezze e le idealità della Grecia, fa opera letterariamente perfetta: ma checchè ne dicano i suoi più fervidi ammiratori, è opera fredda nella sua adamantina serenità, e, ad ogni modo, non rispondente ai bisogni, ai desiderii, alle aspirazioni della nuova Italia. Fremiti d'ira e d'impazienza patriottica avevano suscitato negl'italiani i versi dei *Sepolcri*, là dove parlando delle glorie d'Italia accolte nel tempio di Santa Croce, le disse

> . . . . . unichе forse
> da che le mal vietate Alpi e l' alterna
> onnipotenza delle umane sorti
> armi e sostanze t'invadeano, ed are,
> e patria, e, tranne la memoria, tutto.

E poco appresso, nell' orazione inaugurale della cattedra di eloquenza, così ammoniva i suoi cittadini. « O Italiani, io vi esorto alle storie, perchè niun popolo più di voi può mostrare nè più calamità da compiangere, nè più errori da evitare, nè più virtù che vi facciano rispettare, nè più grandi anime degne di essere liberate dalla obblivione da chiunque di noi sa che si deve amare e difendere ed onorare la terra che fu nutrice ai nostri padri ed a noi, e che darà pace e memoria alle nostre ceneri ». E questo veramente è il Foscolo che abbiamo vagheggiato nei trepidi sogni della nostra giovinezza, il Foscolo

che dal Parini e dall'Alfieri trae gli alti insegnamenti della vita civile. Giuseppe Chiarini, che del carattere e delle poesie del Foscolo ci ha dato, fra tutti i biografi, la più compiuta fisonomia, così scrive di lui: « Mentre tutti i poeti degli ultimi anni del secolo passato erano rimasti, nonostante i loro sforzi per liberarsene, attaccati per un lembo almeno della veste all' Arcadia, tutti non escluso il Parini, escluso l' unico Alfieri, il nostro poeta, aiutato dal forte ingegno e dalle mutate condizioni dei tempi, s' era nello studio dei latini, dei greci e dei cinquecentisti, grandi maestri di lingua e di stile poetico, purificato d' ogni arcadica lebbra. Perciò si spiega com' egli, pur movendo dalla scuola neoclassica degli ultimi del secolo decimottavo, sapesse mettere nei sonetti tanta forza e schiettezza di sentimento e di espressione, come sapesse nelle odi assorgere ad una purezza ed agilità di forme, di fantasmi e di suoni, che non pure fu sconosciuta ai Savioli, ai Paradisi, ai Rezzonico, ai Mazza, ai Lamberti (*tutti mediocri poeti del morto secolo*) ma alla quale non giunse lo stesso Parini nelle sue liriche migliori ».

Quel troppo lodato Carme delle *Grazie* apparve in Italia, come s'è visto, negli anni della servitù ribadita. Eccone in brevi parole il concetto. Sul poggio di Bellosguardo, poetico nome che indica un paradisiaco soggiorno fuor delle mura di Firenze, il poeta innalza un' ara alle Grazie, e vi guida sacerdotesse tre belle donne: Eleonora Nencini, Cornelia Martinetti, Maddalena Bignami. Alla prima assegna le grazie che spirano da un animo temperato di dolce pietà, e le simboleggia negli effetti della musica: alla seconda le grazie della fantasia, espresse dalla amabilità della parola: alla terza le grazie apparenti al guardo dalla eleganza delle forme nei moti del ballo. Il Carme, ispirato dalla Venere del Canova, è appunto indirizzato al grandissimo artefice.

Siamo dunque lontani dalle aspirazioni e dai fremiti degli anni, anni infelici e indimenticabili che avevano preceduto. E per alimentare nei petti degl'italiani il sacro fuoco della patria e della libertà, ci voleva ben altro che evocare la Dea della bellezza sui flutti dell'Ionio, e collocatala in una conchiglia insieme con le tre Grazie, avviarla per quel mare di zaffiro, perchè accompagnata e seguita dalle Nereidi oceaniche andasse ad approdare ai lidi di Citera. Ma ciascun tempo ha la poesia che merita, e la gloria del Foscolo non scema, nè la sua fama incontaminata di poeta civile vien manomessa, anche se l' ultimo suo Canto, impregnato degli odorati profumi della Grecia, ha tutte le apparenze del platonico sfogo di un amante accademico.

Tristi e malinconici furono gli ultimi anni della vita del Foscolo, vissuti a Londra in una onorata povertà. Ciò che scrisse allora, opere di erudizione e di critica, articoli per giornali e riviste, se attestano della molta dottrina sua e del singolare acume della mente, non fanno di lui un grande prosatore. Era nato poeta, e tale rimase anche quando le necessità lo costringevano a pigliar posto fra i critici. Solitario, sfiduciato, e perciò facilmente irascibile, pianse sdegnoso sulle sventure della patria che non doveva più rivedere, e fra le nuvole e le caligini della metropoli inglese sospirò ai lontani fulgori di quell' altra sua patria, la Grecia, poi correva col pensiero alla città per lui fra tutte bellissima, che aveva cantata nei versi immortali dei *Sepolcri:*

Te beata, gridai, per le felici
aure pregne di vita, e pe' lavacri
che da' suoi gioghi a te versa Appennino!
Lieta dell' aer tuo veste la luna
di luce limpidissima i tuoi colli
per vendemmia festanti, e le convalli
popolate di case e d' oliveti
mille di fiori al ciel mandano incensi.

La notizia della sua morte, giunta in Italia, riempì di doloroso sgomento tutti gl'innamorati e i devoti dell' arte; ma nella profonda glaciale indifferenza di quelli anni, in quel sonno letargico sparso a piene mani dalla reazione ancora trionfante, nessuno pensò allora a richiamare in patria le ossa del poeta. Quaranta anni dopo, l'Italia fatta libera le rivolle, e lunghe indagini si fecero in un cimitero suburbano di Londra, per rintracciarle nella modestissima tomba in cui la pietà di pochi amici le aveva composte. Trasportate con solenne cerimonia a Firenze, ebbero pace finalmente nel tempio di Santa Croce da lui cantato, e dove sono scavate l' urne

di colui che nuovo Olimpo
alzò in Roma a' celesti, e di chi vide
sotto l' etereo padiglion rotarsi
più mondi, e il sole irradïarli immoto.

Dice il Manzoni che da tante cose dipende a volte la fortuna di un libro. Io credo che dei nomi si possa dire press' a poco lo stesso. Così il nome d'Ippolito Pindemonte, rimasto per lunghi anni circoscritto nella modesta aureola di una glorietta poco più che municipale, fu ripetuto dappertutto e si diffuse rapidamente in Italia, quando il Foscolo ebbe a lui dedicato il Carme dei *Sepolcri*. Rimpiangeva il poeta di non poter più udire, dopo la morte, il verso del Pindemonte,

e la mesta armonia che lo governa;

e questo bastò perchè gl'italiani, per lo meno la schiera degli studiosi, si affrettassero a rendersi un po' conto di quei versi del poeta veronese, e della « mesta armonia » che li governava. Quando poi il Pindemonte, tacitamente invitato dall'amico a rispondere, rispose infatti con un altro Carme, e lo intitolò anche lui i *Sepolcri*, fu confermata e ribadita quella fama di mestizia attribuitagli dal Foscolo, anche perchè il Pindemonte dice fin dai primi versi, rivolgendosi al Foscolo:

È questa, Ugo, la tua (*sottintendi voce*) che a te mi chiama
fra tombe, avelli, arche, sepolcri, e gli estri
melanconici e cari in me raccende.

La malinconia cara al suo cuore: ecco la caratteristica dominante nella indole poetica del Pindemonte: e non già la malinconia figliuola della mestizia, che si duole, come quella di Ugo, delle sventure onde è oppressa la patria: ma un qualche cosa che è parte integrante e intima della natura di lui. Non chiamato alle battaglie della vita nè alle pubbliche lotte, nobile e ricco, cagionevole di salute fin dai primi anni, nato in sugli albori della seconda metà del secolo decimottavo, e morto, come il Monti e come il Foscolo, nel 1828, vide e sentì passare sopra il suo capo il turbine rivoluzionario senza lasciarsene commovere, se non in quanto pareva a lui che offendesse le più salde

(fot. Alinari, Firenze).

Interno di Santa Croce.

credenze della sua anima. E visse pressochè ignorato, fino a quella che potrebbe dirsi esumazione del suo nome fatta dall' autore dei *Sepolcri*.

Nei piccoli e oscuri cenacoli letterarii del tempo si leggevano, si lodavano, si ammiravano anche, con una certa discrezione e riserva, le poesie che a mano a mano il Pindemonte pubblicava, specie le Poesie campestri di sapore virgiliano (Virgilio fu uno degli autori suoi preferiti), e le altre in cui deplora i mali del tempo suo, e le guerre che son fratricide tutte, e i capolavori dell'arte con ladronesca conquista portati via dall'Italia. Ma la sua Musa non ha mai impeti o scatti violenti: piange senza imprecare: lamenta e non maledice: non è sanguigna ma linfatica; ha le grazie seducenti, ma un po' compassate

e fredde, di una bionda fanciulla inglese, che non libera mai al vento della tempesta le treccie disciolte. Dai mali della patria il Pindemonte cerca una distrazione e un conforto con i viaggi in Italia, in Francia, in Inghilterra, nella Germania e nella Svizzera: ma la visione di tanta parte di mondo non gl'infiamma di corruschi bagliori l'estro: glie lo riscalduccia soltanto. Arcade la sua parte anche lui, sacrifica a quando a quando sui fioriti altari della canzonetta ed è celebre fra le altre quella consacrata alla malinconia.

Melanconia
ninfa gentile,
la vita mia
consegno a te.

I tuoi piaceri
chi tiene a vile,
ai piacer veri
nato non è.

A rileggerla oggi, vien fatto di pensare a una melodia settecentistica che ne scandisca in ritmo musicale i versi, con accompagnamento magari di chitarra o di mandolino. Il Pindemonte ebbe un po' di quella vernice idilliaca, che doveva più tardi, col rincalzo delle romanticherie cavalleresche, ritemprasi nei ruscelletti di lacrime e di latte che corsero mormorando durante i primi trent'anni del secolo, al difuori, s'intende, dei tre o quattro veri grandi poeti.

I *Sepolcri* di Pindemonte sono del medesimo anno di quelli del Foscolo (1807): nè mancarono allora e poi uomini, in letteratura lepidi, che mettendo a raffronto i due Carmi dessero la preferenza al poeta di Verona. Non c'è da farne le meraviglie. O non si son trovati uomini di lettere, bollati con diplomi di professori, e fors'anche crocifissi di cavalierati e di commende, che han data la palma alla *Monaca di Monza* di Giovanni Rosini sui *Promessi Sposi*, e alle liriche dell'Aleardi su quelle del Monti e del Foscolo? Questo bensì si può dire: che il Pindemonte uscì con onore dalla prova, e fu universalmente lodato. Scrivendogliene il Foscolo così si esprimeva: « Per me tengo che altre poesie vostre saranno più gentili e più terse, ma niuna sì alta e sì calda. Le sale siciliane, la censura del mio stile, le lacrime sulla tomba di Elisa, e molto più la pittura de' giardini inglesi, sono squarci in cui l'ingegno vostro ha superato sè stesso, la pittura de' giardini inglesi sopratutto ».

I due poeti dissentono nei concetti animatori dei due Carmi. Nel Foscolo è un dolore più profondo, che si accompagnerebbe con la disperazione, se non avesse un conforto e un refrigerio nei casti amplessi dell'arte: nel Pindemonte più che il dolore, alberga sovrana la mestizia. I cieli del Foscolo sono vedovi di deità, o egli cerca, se mai, rifugio nell'antico Olimpo e lo ripopola delle deità mitologiche: il cielo del Pindemonte risuona delle armonie degli angelici cori. Al paganesimo, tutto impregnato di classicismo, del primo si contrappone la cristiana mansuetudine, e la cattolica rassegnazione del secondo, che negli azzurri dell'empireo vagheggia una speranza immortale. E il Pindemonte rimase pertinacemente fedele alle credenze religiose in cui si era cullato fin dall'infanzia, e morì poco meno che in odore di santità.

L'opera sua più notevole è la traduzione dell'*Odissea*. Non nato certamente a risentire nell'anima i fremiti delle battaglie omeriche, il Pindemonte trovò, si può dire, la sua nicchia in quel riposato e avventuroso racconto, che taluno definì amabile cicaleccio del vecchio Omero. Il traduttore vi lavorò tredici anni, dal 1809 al 1822: nell'età in cui i giovanili fantasmi s'erano

dileguati a uno a uno, e la mente, invece che affaticarsi nella ricerca di nuove idee, amava riposarsi nella contemplazione di quelle degli altri. Per l'Odissea del Pindemonte (meno male!) non si ripeterono i confronti spropositati dei *Sepolcri:* si disse invece, si ripetè, si stampò, che l'*Iliade* di Vincenzo Monti superava di tanto la traduzione dell'emulo, di quanto era superiore il poema della gioventù di Omero a quello della sua vecchiezza. Regna anche oggi nelle scuole la traduzione del Pindemonte, e non pare che la recentissima di Paolo Máspero, sebbene ricca di pregi e di una più robusta muscolatura nel verso, sia destinata a sconfiggerla.

III.

I romantici: il Manzoni e i manzoniani.

Fu cotesto, si può dire, l'avvenimento letterario ultimo destinato a chiudere il periodo del classicismo puro: che incominciato dal Parini e dall'Alfieri, passò, attraverso le *Visioni* del Varano, le *Liriche* del Savioli, gli *Sciolti* del Paradisi, le *traduzioni* del Mazza, del Cassoli, del Vittorelli, nei due giganti del pensiero poetico, Vincenzo Monti e Ugo Foscolo, per andare mollemente ad appisolarsi sulle acque lattiginose dello stagno pindemonteo. Era nato, fino dal 1785, l'uomo che doveva, per la forza impulsiva del genio, dar nuove forme e indirizzi nuovi alla poesia italiana: e appunto perchè creatore, come pochi altri furono nella storia del pensiero e della fantasia umana, doveva anche lasciarsi incoronare contro sua voglia, dai portabandiera del rinnovato esercito, capo del romanticismo. Parlo di Alessandro Manzoni.

Manzoni giovinetto.

Nelle note ai *Sepolcri*, Ugo Foscolo citava alcuni versi che il Manzoni ventenne aveva scritti in morte di Carlo Imbonati, e diceva essere quella *la poesia di un giovine ingegno nato alle lettere e caldo d'amor patrio.* Quando poi la gloria del Manzoni, il quale s'era andato liberando a mano a mano di tutte le reminiscenze imitative, rifulse nelle opere sue maggiori di prosa e di poesia, l'amichevole intrinsichezza fra i due poeti rimase interrotta, e più non si rannodò.

Erano gli anni della gran lotta fra classicisti e romantici: e il Manzoni stesso non si potè sottrarre alla tentazione di cacciarsi nel folto della mischia. Sbraitavano i sostenitori del classicismo non esser possibile, senza farsi rei di

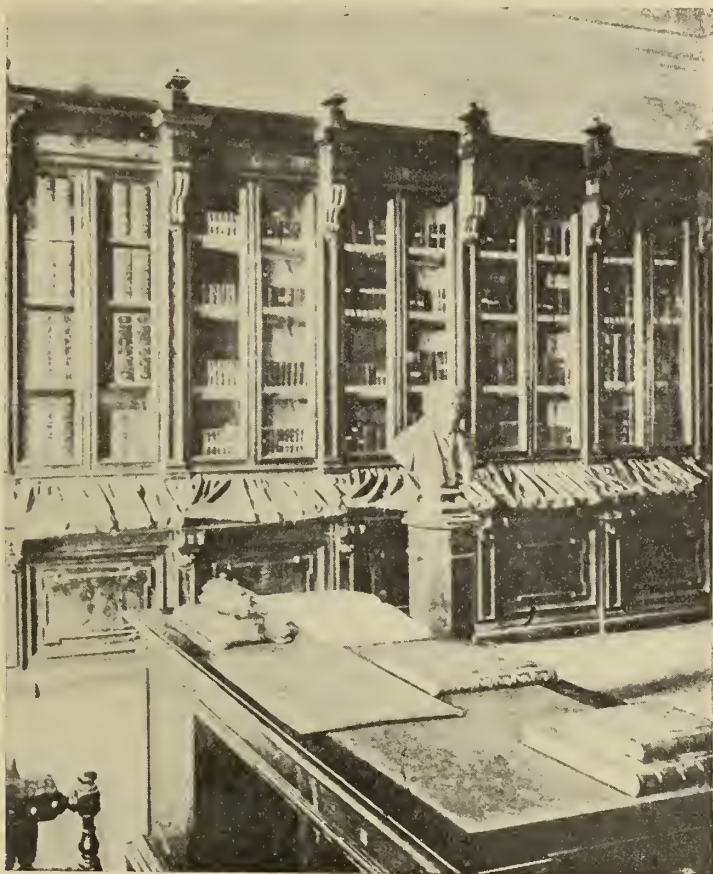
peccato mortale, rinunziare alla mitologia e alle regole stabilite. Rispondeva il Manzoni, e a lui faceva coro tutta la schiera dei romantici, essere cosa assurda parlare del falso riconosciuto come si parla del vero, e niente essere più falso della mitologia, così cara ai classicisti: che è cosa fredda introdurre nella poesia ciò che non entra nelle idee, ciò che non richiama alcuna memoria o alcun sentimento della vita reale; che è cosa noiosa ricantare sempre questo freddo e questo falso, che è cosa ridicola ricantarlo con serietà, con aria d'importanza, con movimenti finti e artefatti di persuasione, di meraviglia, di venerazione. Quanto poi alle regole, alle famose regole stabilite, il Manzoni metteva argutamente gli avversarî contro il muro, chiedendo loro che dicessero in che cosa quelle benedette regole dovevano consistere, e che le enumerassero e le squadernassero a una a una. Che cosa hanno fatto invece i grandi scrittori di tutti i tempi? quando si sono accorti che il soggetto da loro trattato, e trattato in una forma propria, non avrebbe potuto entrare, senza rimpiccolirsi e senza stroppiarsi, nella stampa delle regole, hanno gettata via la stampa, hanno svolta la forma naturale del soggetto, e ne hanno cavato il più e il meglio che esso poteva dare al loro ingegno.

Era necessario riassumere brevemente la dottrina manzoniana sul romanticismo, perchè diventò la grande occupazione, la potentissima distrazione di quelli anni: e se non ha oggi che la importanza di un fatto letterariamente storico, non si può, appunto perchè tale, tacerlo: tanto più che ebbe ad intrecciarsi con fatti d'indole diversa, e a diventare perfino segnacolo di dissensioni politiche.

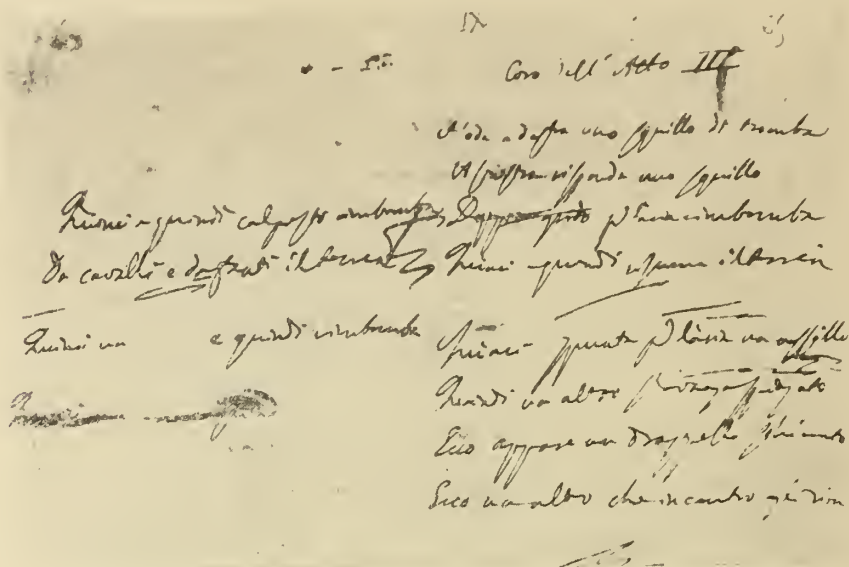
Spenta ogni libertà di discussione in Italia, gli uomini di lettere parve si gingillassero in queste dispute prettamente accademiche: ma non per nulla il sentimento delle nazionalità era stato risuscitato dal genio napoleonico, e gl'italiani avevano compreso che, in questo risveglio d'idee e di spiriti battaglieri, il concetto della loro nazionalità avrebbe potuto far del cammino. Era, è vero, il romanticismo una filiazione di letterature straniere, e ci veniva più specialmente da quei tedeschi, che l' Italia s'era avvezzata a considerare nemici da secoli: ma la inimiciza militare e politica non aveva nulla da spartire con i propositi rivoluzionarî di quella letteratura, che dalla residenza di Weimar, dove imperavano i due sovrani Goethe e Schiller, s' era diffusa un po' per tutto il mondo, e s'imponeva col fascino irresistibile dal genio. Dal troppo gelido classicismo non spicciavano più che morte scintille: e tornare ai pettegolezzi, agli amori, alle gelosie, alle vendette degli dei dell' Olimpo mitologico, dopo tanto rimescolio di pubblici eventi e tanto ribollimento di nuove audacissime idee, sarebbe stato lo stesso come voler chiamare per forza nei moderni teatri gli spettatori, per obbligarli ad accendersi d' entusiasmo alle rappresentazioni delle commedie di Plauto e di Terenzio, tradotte, Dio ci liberi tutti, da qualche accademico della Crusca.

Che dalle due parti, dei classicisti e dei romantici, si rimanesse sempre in palla, e non si passasse mai il canapo della convenienza e della garbatezza, sarebbe temerità affermarlo. Ho avuto già occasione di notare che la ereditaria smania dello scanagliarsi, antica nei secoli, perdurava in Italia: si acuì nel primo quarto del nuovo secolo per la naturale eccitazione degli animi

corrispondente a quell' altra eccitazione degli eventi, di cui rimaneva, a dir così, nell' aria una vibrazione; e si acuì pure perchè la disputa, letteraria in apparenza, tentava di penetrare, e penetrava difatti, in un ordine d'idee estranee alla letteratura.

Alessandro Manzoni, piuttosto che caposcuola del romanticismo, fu l'instauratore di una letteratura veramente nazionale, uscita dalle viscere della società moderna. E dal modo come la questione dei classici e dei romantici fu trattata dal Manzoni, e secondo che scaturisce dalle dottrine sue, ella non

Sala Manzoniana a Brera, in cui si serbano le memorie del Poeta.

si restrinse ad essere puramente estetica, o a sapere quali forme fossero meglio adatte ad esprimere il bello; ma si sollevò a quest' altra questione più alta e più nobile: a ricercare cioè se, dopo un secolo di puerili mascherate arcadiche, che era un degno riscontro alla sdolcinata mollezza, e diciamo pure, alla corruzione dei costumi, la nazione che cominciava a risentirsi, e ad aver coscienza, per quanto ancora un po' confusa e indeterminata, della propria dignità e dei propri destini, potesse avere un linguaggio atto ad esprimere la verità di sentimenti provati: e se proprio la poesia, chè di poesia qui ci occupiamo più specialmente, dovesse essere sempre un simbolismo pagano. Se i greci e i latini (i latini meno, perchè furono imitatori quasi in tutto) appaiono poeti nazionali ai loro tempi, perchè non avrebbe dovuto e potuto essere nazio-

nale la nuova Italia, studiando l'arte negli antichi, ma smettendo di greciz-zare e di latinizzare il pensiero del secolo decimonono? Giosuè Carducci, che non può dirsi davvero un romantico, ed ebbe anzi a noia i romantici ed i

Fac-simile di uu manoscritto del Manzoni. (Conte di Carmagnola, coro dell'atto III).

manzoniani come il fumo negli occhi, fa questa preziosa confessione: « il romanticismo lombardo, inalzando a idealità il buon Senso, proclamando l'estetica della realità e il ritorno al vero decente e all'utile bello, fu tutto l'opposto del romanticismo tedesco propriamente detto, come precede il romanticismo francese nella infrazione delle false regole (*eccoci alle famose regole*) e nella liberazione del dramma a idealità storica ».

La nuova scuola, iniziata dal Monti e dal Foscolo, mirò piuttosto a mescere una vena di virilità nelle limpide ma un po'scipite acque del largo fiume, in cui per tanto tempo bamboleggiarono e starnazzarono con smorfie grottesche i fantasmi mitologici, che non a dare un vero e nuovo indirizzo all'arte. Acutamente osserva a questo proposito Marco Tabarrini, che in quella poetica tutto era indeterminato: la religione, la filosofia, la politica non si sapeva se fossero greche, latine o cristiane. Il Monti avea incominciato col *Pellegrino apostolico*, e finiva col *Sermone sulla Mitologia*, in cui riabilitava tutto il vecchio Olimpo. Fuori d'Italia il Goethe e lo Schiller avevano aperte nella Germania nuove vie all'arte; nella Francia la poesia dei fatti aveva sostituita quella del ritmo, ed appena lo Châteaubriand faceva risplendere il crepuscolo di un nuovo giorno.

La mossa dunque della riforma partì dall'Italia: più specialmente dal Manzoni. Vissuti i primi anni della giovinezza a Parigi[1], vi conobbe taluni di quelli uomini d'azione e di pensiero, che erano stati capaci di sconvolgere e di sconquassare la vecchia Francia, ma non erano riusciti a fondare la libertà, la cui statua, non collocata sopra solida base ma raccomandata a dei tréspoli, era vergognosamente rovinata: a mozzarle la testa aveva pensato Napoleone. E in quel guazzabuglio di giacobini ripiallati, di abati filosofi,

Manzoni scrive il « 5 Maggio. »

di convenzionali andati a male, di enciclopedisti malinconici, di donne che mescevano alle pesantezze della dottrina dogmatica le grazie della civetteria e della eleganza, il Manzoni studiò le idee, le passioni, i pregiudizî, le storture che agitavano le anime e i cervelli, capì che il mondo doveva rinnovarsi, che a rinnovarlo avrebbe potuto concorrere il magistero dell' arte.

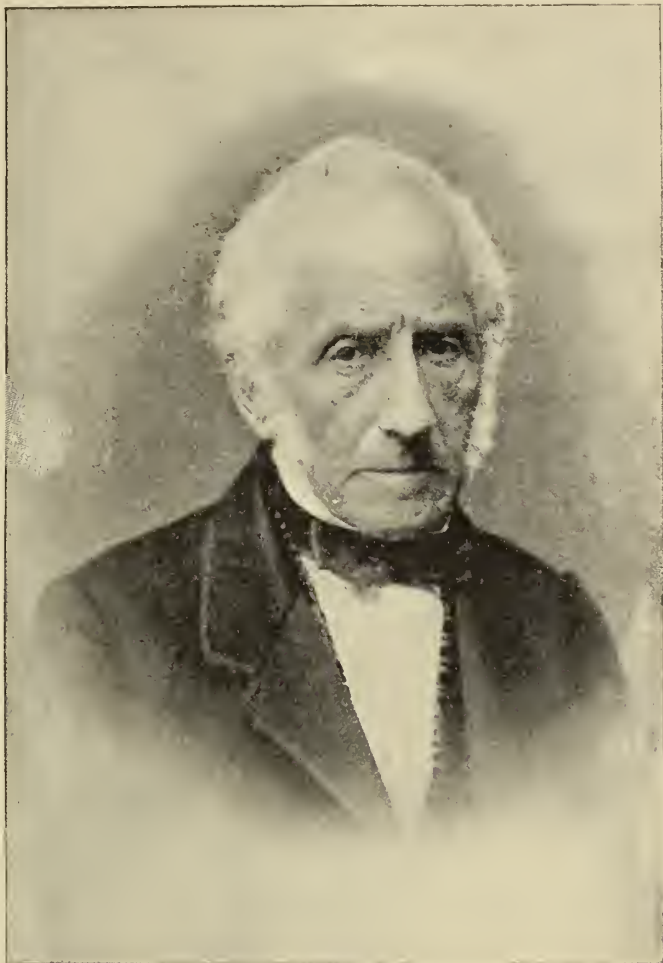
Iniziata fino d'allora la educazione sua intellettuale, uscì dalla prima giovinezza intieramente trasformato per virtù propria, con la piena coscienza di sè stesso, con un fine determinato da imporre alla sua operosità: e perchè si accorse che la scuola poetica, a cui lo avevano educato i suoi contemporanei, era oramai fatta antica, con coraggiosa franchezza fece divorzio da tutte le scuole che per un verso o per l'altro allora spadroneggiavano, non volle saperne di stantie arti poetiche e di tutte le fiabe mitologiche, che davano norma e materia alla poesia artificiale, e proclamò « unica fonte d'inspirazione il vero, illuminato da una idealità che non bisognava desumere dalle favole antiche, ma dagli affetti e dalle credenze che abbiamo noi, che hanno tutti gli uomini del nostro tempo ».

Il Carme ad *Urania*, e l'altro in morte dell'Imbonati furono i primi e anche gli ultimi canti di un cigno, che dava il sempiterno addio a una maniera di poetare arieggiante ancora alle reminiscenze del fare classico. Dopo avere assaporate per qualche tempo le dottrine della indifferenza religiosa, a furia di masticarle ne sentì a poco a poco tutta l'amarezza e tutto il vacuo, e si convertì sinceramente, fervidamente al cattolicismo: non per un subito raggio di grazia, che una leggenda oggi sfatata affermò essergli balenato un giorno in una chiesa (si giunse perfino a dire che nella conversione dell'Innominato egli volle rappresentare sè stesso) ma perchè, come osserva il Bonghi che visse in lunga dimestichezza col grande lombardo, « il suo grande amore del vero rendeva necessaria al suo spirito una religione, che annunzia di possedere quel vero rispetto a cose che l'umana ragione nè può penetrare, nè può rinunziar di sapere ».

E fin d'allora incominciò la sua nuova vita intellettuale di poeta lirico, di poeta drammatico, di poeta epico: chè il romanzo *I Promessi Sposi* altro non è che il più mirabile esemplare del poema in prosa. Compose fra il 1814 e il 1815 i primi quattro Inni Sacri (*La Resurrezione*, il *Nome di Maria*, il *Natale*, la *Passione*) e fu un grido di ammirazione dappertutto, vedendosi in quella lirica religiosa trasfusa tutta la sublimità dei dogmi cristiani. Nello studio amoroso dei libri santi e dei padri della Chiesa il Manzoni aveva compresa tutta la grandezza di una religione, che ha per fine principale la redenzione del genere umano, e riuscì ad esprimerla, a rappresentarla in una forma poetica che non somigliava a quella di nessun altro: e così chiara, così luminosa, così accessibile a tutti, che tutti s'inchinarono al nuovo poeta, come al rivelatore di un nuovo mondo ideale.

E notate; appunto in que' due tristi anni, nel precipizio delle fortune napoleoniche, si predicava una religione di rancore e di odio, una religione che doveva essere adoprata a rassodare i troni, rigermogliati dal sangue di Waterloo: sicchè le alate strofe del Manzoni, in cui non si faceva distinzione fra ebrei e gentili, tra schiavi e liberi, e si abbracciava invece l'umanità tutta quanta stringendola con i vincoli di un amore infinito ed inesaurabile, coteste strofe furono come il segnacolo di una rigenerazione morale: e affermerebbe cosa conforme alla verità chi dicesse che, appunto da quelle liriche manzoniane sbocciò fuori una generazione credente, alla quale non ripugnava mettere d'accordo il cristianesimo e la libertà, la ragione e la fede. Certo è che

il Manzoni schiuse la via ai pensatori dell' avvenire prossimo, preparò il terreno ai filosofi cristiani e amanti di libertà, che dovevano annunziare il nuovo vangelo dell'Italia con i libri di Vincenzo Gioberti: e fu, lui Manzoni, il grande propugnatore di quell' ordine d'idee, da cui doveva uscire più tardi il 48, e due anni prima il pontificato di Pio Nono. L'ultimo Inno Sacro, e anche di tutti il più bello, *La Pentecoste*, fu pubblicato nel 1823.

Bisogna anche, per rendersi conto dell' influenza esercitata da quella nuova poesia, tenere a mente le condizioni dell' Italia d' allora: un'Italia lacera, insanguinata, divisa; militarmente occupata dagli stranieri, e data a governare a principi quasi tutti dipendenti dall'Austria: un'Italia offesa nei più sacri diritti, tradita nei desiderii, impoverita dal cessar dei commerci e dal languire delle industrie; un' Italia che, dopo esser passata dalle mani di un padrone a quelle di un altro, essersi corrotta nella servitù, aver perduto di secolo in secolo, non la dignità soltanto, ma perfino il nome di nazione, si ridestava ora da un sogno angoscioso, e si ridestava stremata di forze, oppressa dalle pubbliche miserie, squarciata a brani dalla prepotenza dei vincitori. Siamo giusti e di buona fede: che cosa avrebbe potuto farsi cotesta Italia di una poesia che si fosse ispirata ancora alle fanfaluche e alle panzane mitologiche, e avesse preteso rigenerare il mondo col racconto degli antichi amori di Giove, e con le gelosie e i ripicchi delle pettegole dee dell'Olimpo?

Ultimo ritratto di Alessandro Manzoni

Il Manzoni incominciò dunque dalla religione, fondamento d' ogni civile società, il rinnovamento della letteratura, della poesia più specialmente: perocchè nel primo periodo della sua vita, non tenendo conto delle dispute d' arte a cui partecipò, egli fu soltanto poeta: e, dopo gl'Inni Sacri, volle essere poeta tragico: non alla maniera dell'Alfieri, del Monti, del Foscolo: ma con audaci e salutari ribellioni alle false unità, inaugurò una maniera sua, per provare, con la storia alla mano, di che lacrime, di che sangue, di quali inenarrabili

sventure fossero state cagione le guerre civili in Italia, e quanta sia la stoltezza dei popoli, che per liberarsi dal giogo barbarico degli stranieri si affidano a un altro straniero non meno barbaro.

Ecco così un secondo e più vigoroso Manzoni: il Manzoni poeta civile: che nell'intervallo fra il *Conte di Carmagnola* pubblicato nel 1820, e l'*Adelchi* pubblicato due anni dopo, scrive le due meravigliose liriche *Marzo 1821*, e il *Cinque Maggio*, che rimarranno nella poesia del nostro secolo monumenti insuperabili d'impeto poetico e di concitazione patriottica. Il *Cinque Maggio* sovrasta a tutte le poesie che furon fatte nel mondo per la morte dell' uomo fatale, è tradotto in tutte le lingue d' Europa, e meritò che nella sua lingua lo traducesse il più grande poeta della Germania Wolfango Goethe. Il *Marzo 1821* sgorgò quasi improvvisamente dalla fantasia del Manzoni al risvegliarsi delle prime speranze italiche, quando Carlo Alberto, reggente lo Stato per il Re di Piemonte, fece varcare ai suoi soldati il Ticino. Le infiammate strofe dell'inno, rimasto allora inedito, corsero ventisette anni più tardi, nel 1848, per le libere contrade d'Italia, e furono sprone, eccitamento, aculeo alle battaglie della patria.

> Soffermati sull' arida sponda,
> volti i guardi al varcato Ticino,
> tutti assorti nel novo destino,
> certi in cor dell' antica virtù;
> han giurato: non fia che quest' onda
> scorra più tra due rive straniere;
> non fia loco ove sorgan barriere
> fra l'Italia e l'Italia mai più.
> L' han giurato: altri forti a quel giuro
> rispondean da fraterne contrade,
> affilando nell' ombra le spade
> che or levate scintillano al sol.

Chi pensi che, per trovare buoni esempii di poesia patriottica, bisogna risalire fino al secentista Vincenzo da Filicaia, e ingozzarsi sonetti come quello che incomincia:

> O Italia, o Italia, o tu cui feo la sorte;

e che in tutto il settecento e nei primi dell' ottocento non avemmo che le strofe del versatile Monti, qualche sdegnoso scatto del Foscolo, e nel 1818 la *Canzone all'Italia* del Leopardi, dovrà pur convenire che il primo posto fra i poeti della lirica civile spetta al Manzoni. Il quale, d' esser poeta soprattutto lirico non si dimenticò neppure nelle tragedie, chè i tre Cori, fulgide gemme d'inusitata bellezza, sono davvero modelli di lirica sublime, e credo abbiano poco da invidiare ai più celebrati Cori delle tragedie greche.

Esempio se non unico, certamente molto raro nella storia della letteratura è questo: che a differenza di tanti altri grandissimi, i cui nomi sono resi immortali da una sola opera, sì che le opere minori nulla o poco aggiungono alla loro fama, il Manzoni ottenne una imperitura celebrità con le sue poesie prima di comporre il massimo libro *I Promessi Sposi:* ma quella celebrità non fu per niente offuscata dopo, anzi si accrebbe per una tal quale gioiosa meraviglia in conspetto di tanta e così felice varietà e fecondità. Si ripetono da tutti, a cinquantine e a centinaia, le frasi caratteristiche, le sentenze argute, i tratti d'ironia umoristica sparsi a piene mani nel romanzo, e i personaggi di quel romanzo fruiscono della gloria d' esser diventati proverbiali: che è cosa

serbata a pochissimi autori nel mondo. E delle poesie del Manzoni non soltanto si ripetono strofe intiere, ma non c' è quasi persona colta che non le abbia fin da giovine imparate a memoria tutte, e nella memoria esse rimangono salde ed incancellabili, come una gradita eco, come una doverosa rimembranza d' altri tempi.

Molti sono i poeti del nostro secolo a cui l'Italia ha votata e consacrata una ammirazione senza confini, e che sono preziosa parte del patrimonio della nazione: ma non ve n' ha, credo, alcuno che susciti come il Manzoni un così vivace impeto di sentimenti diversi: di lui si potrebbe ripetere quel che egli dice di Federigo Borromeo: « il nome e la memoria del quale, affacciandosi, in qualunque tempo, alla mente, la ricreano con una placida commozione di riverenza, e con un senso giocondo di simpatia ».

Casa in cui morì e casa in cui nacque A. Manzoni.

La instaurazione di una letteratura veramente nazionale, dovuta al Manzoni, fu il primo salutare raggio destinato a precorrere gli albori del risorgimento politico: ma sarebbe stato necessario che quel raggio più tardi si moltiplicasse, per interrompere le tenebre della servitù. Durante il periodo delle liriche manzoniane era notte buia in tutta Italia: la reazione sottentrata alle restaurazioni del quindici, e trionfante nel Lombardo-Veneto, nel regno di Napoli, nello Stato pontificio, nella Toscana e nei Ducati, si giovava e profittava della stanchezza onde erano oppressi i popoli. E quando il primo e fuggitivo fantasma di libertà, balenato in Piemonte, andò ad immergersi nelle repressioni ordinate dal re Carlo Felice, e Carlo Alberto scontava nell' esilio, presso la corte semi-austriaca del granduca di Toscana, il suo magnanimo e infelice tentativo di mover guerra all' Austria, si comprese da tutti che ogni eroica impresa era per allora aggiornata. Uomini d' eletto ingegno, di fede incrollabile nella libertà, avevano coraggiosamente sfidati i processi, le prigionie, i patiboli: ma se le loro condanne suscitarono grida di commiserazione dappertutto, non valsero a sollevare a ribellione la plebe. Le plebi piegarono il collo ai nuovi gioghi della servitù: non volenterose, protestando in silenzio, ma piegarono: e al popolo colto non rimase altro conforto all'infuori della voce dei poeti.

Se non che la poesia fu piuttosto ministra di diletto estetico, che forza eccitatrice e leva gagliarda di sentimenti italici. Si applaudivano in teatro le belle tirate contro i tiranni delle tragedie alfieriane, ma non erano ancora spuntati i giorni in cui gli applausi delle platee dovessero nascondere sottintesi patriottici. Pochi si occupavano di politica: e a quei pochi, tenuti d'occhio dalle Polizie, riusciva malagevole far della propaganda. I più, dico la maggio-

ranza del popolo, si contentavano di una vita facile, modesta, lontana dai chiassi, schiva per il momento di ogni tentativo di rivendicazione: e quella vita, quantunque non ravvivata da libere istituzioni, si svolgeva con una sufficiente libertà. Le arti, se non incoraggiate o favorite, neppure erano osteggiate, nè trovavano ostacoli nei governi: e i governi, consigliatori di placido sonno ai sudditi, subivano anch' essi il fascino dell' universale assopimento. Era morto Don Rodrigo, e i Don Abbondi rassicurati guardarono con occhio sicuro l' avvenire.

IV.

Poesia patriottica e novellistica.

Ma il germe, gettato nel terreno della poesia da Alessandro Manzoni, non s' era perduto: e mentre il poeta del *Marzo 1821* e del *Cinque Maggio* meditava e dettava il suo capolavoro in prosa, altri poeti educavano e svolgevano quel germe. È di quel tempo il popolarissimo Giovanni Berchet: ma, cosa singolare, la popolarità sua non si diffuse se non quando egli ebbe deposta la penna, vale a dire negli anni di poco precedenti al quarantotto. I *Profughi di Parga*, *Clarina*, *Il Romito del Cenisio*, *il Rimorso*, *Giulia*, *Le Fantasie*, e l' ode scritta per la Rivoluzione di Modena e di Bologna, videro la luce dal 21 al 30, vala a dire in quel periodo di quieto vivere, che le cospirazioni, le congiure, i processi, gli eccidii interruppero soltanto. Il Berchet fu dunque piuttosto il precursore che il soldato d' una rivoluzione militante, e le sue strofe alate si può dire che non fossero universalmente conosciute e ripetute e acclamate, se non negli anni che corsero dalla esaltazione di Pio Nono alla caduta delle speranze italiane dopo la battaglia di Novara.

Giovanni Berchet emerse dalla schiera dei poeti, fioriti nel periodo che io chiamerei romantico-eroico, ed emerse soprattutto per il giovanile impeto della immaginazione, e per una tal quale ricchezza di fantasia. La cosa sua migliore è forse il poemetto dei *Profughi di Parga,* dove in quel « greco che guarda e sospira » molti credettero fosse adombrata l'Italia, e nell' « Anglia colmata d'oltraggi » si volle vedere raffigurata l' Austria. Non per nulla sul campo della poesia patriottica era passata, trasvolando, l' aquila manzoniana. Dietro al suo volo spiegò dunque le ali la musa del Berchet, ma non riuscì a raggiungere l' altra che l' avea preceduta, e fu contenta di restarsene a mezz' aria, pure pigliando dal grande poeta lombardo l'intonazione della strofa, il colorito della immagine, la italianità dei concetti. Gli nocque il non saper disciplinare l'ingegno con la tranquilla riflessione, assoggettandolo ai freni inflessibili dell' arte: ond' è che le sue poesie paiono piuttosto il frutto di una ebbrezza improvvisatrice, che il parto meditato di una ispirazione tranquilla e raccolta. Ma le strofe del Berchet, anche se paiono oggi, nella nostra rinnovata raffinatezza, e direi levigatura della forma, un po' troppo rudi e troppo cariche di riempitivi, ebbero risonanze magnifiche, rifulsero e scalda-

rono come fiamme, tuonarono come artiglierie negli anni della primavera del risorgimento italiano: e i giovani universitarii, combattenti nel quarantotto la guerra d'indipendenza, le ripetevano in coro con tutti gli altri inni, non esclusi i cori verdiani del *Nabucco* e dei *Lombardi alla prima Crociata*.

Appartiene a quel medesimo periodo della poesia lirica patriottica Gabriele Rossetti. Egli scrisse versi di libertà tra il 20 e il 21: nell'infuriare della reazione borbonica a Napoli corse pericolo della vita, e miracolosamente si salvò per per la intromissione di una nobile donna inglese moglie di un ammiraglio, che travestitolo lo nascose nella propria nave. Parlando di lui così scrive il Carducci: « i suoi principii risplendono evidentissimi in ciascun de' suoi canti, e sono: unità dell'Italia: monarchia rappresentativa reggentesi su popolari istituzioni: cessazione del poter secolare e della tirannia spirituale di Roma: fraternità dei popoli oppressi ». Col vento che allora tirava, ce n'era più che abbastanza per rasentare molto da vicino la fucilazione o la forca. Le scansò rifugiandosi a Londra, dove visse gli ultimi trent'anni della vita, onorando il nome italiano con l'insegnamento della nostra lingua e della nostra letteratura nella Università di Londra, con opere dantesche, con varie liriche, e con un poema il *Veggente in solitudine:* poesia che si potrebbe chiamare politica o anche meglio polemica, quale era domandata in quel tempo (intorno al 1846): tempo di nuovi risvegli del pensiero italico. Ma Gabriele Rossetti è uno di quelli scrittori che tanto più volentieri si citano, quanto meno si leggono. Ebbe allora popolarità diffusa, e si capisce perchè: la rivoluzione italiana era stata più che altro preparata dai filosofi, dagli storici, dai poeti, e il nome di Gabriele Rossetti ricordava i generosi tentativi di libertà nelle regioni meridionali, dovuti scontar con l'esilio. Poi di lui non si parlò che per lodarne gl' intendimenti e i propositi fieramente ghibellini, ma le opere andarono a poco a poco in dimenticanza. Quella sua stessa Ode per la Costituzione concessa a Napoli nel 1820, e che incomincia con questo bell'impeto lirico:

Giovanni Berchet.

> Di sacro genio arcano
> al soffio animatore,
> divampa il chiuso ardore
> di patria carità.
>
> E fulge omai nell' arme
> la gioventù raccolta.
> Non sogno questa volta,
> non sogno libertà:

quell' ode, dico, smentita quasi subito dai fatti, quando cioè la maschera di liberale cadde dalla faccia pulcinellescamente canzonatrice del re borbonico, pagò il fio della propria ingenuità, e rimase documento della facile credulità di quell'anno tristamente memorabile. È anche vero che fuggendo da Napoli

Gabriele Rossetti.

per avviarsi sul doloroso cammino dell' esilio, il Rossetti ebbe strofe terribili contro il re traditore, e un malinconico accorato addio alla patria :

> Mesta Italia, io ti saluto:
> qual momento hai tu perduto!
> quel momento, o Dio, chi sa
> se mai più ritornerà?
> Già sorgea ringiovanita
> l'impigrita — tua virtù . . .
> come mai — tornar potrai
> al languor di servitù?

ma gli spiriti delle popolazioni, per un momento eccitati, già ripiombavano nella accidiosa apatia: e quei versi, se esprimevano concetti liberi, apparivano non splendidamente vestiti di elettissima forma.

Entra nel ciclo dei poeti patriottici, sebbene un po' di straforo, anche il più infelice, il più insigne, il più popolare fra i martiri di quel tempo : il piemontese Silvio Pellico. Ma più che nelle Liriche e nelle Cantiche, egli parlò di patria, di libertà e di antiche glorie nelle tragedie, mediocri quasi tutte: meno delle altre la *Francesca da Rimini*, che l'autore fece rappresentare e stampare nel 1818, due anni innanzi al suo arresto per la poliziesca accusa di *carbonarismo*. Ma nè l'ingegno, nè l'animo del Pellico erano atti ad accogliere, a coltivare, a far prorompere in versi saettanti il furore tragico: e se egli riuscì meno male nella *Francesca*, che continuò a chiamar gente in teatro fintantochè la musa tragica non fu tramontata per sempre, cioè verso il 1860, può ringraziarne l'episodio dantesco, soffuso di malinconia e di bellezza immortali. Silvio Pellico fu soprattutto poeta idilliaco: e anche nelle dodici Cantiche, poemetti in versi sciolti su argomenti medioevali, cede al bisogno, o forse meglio alla voluttà, di sacrificare alla dea della dolcezza. Quel suo medio evo è un po' rimpinzato di pasta di caramelle, aggraziato con molte dosi di giulebbe, e unto con olio di mandorle dolci: qualche gruppo di versi qua e là, e la gentilezza delle invenzioni non bastarono a creargli larghezza di favori, neanche quando per le immeritate sventure della dura prigionia, e per il mirabile suo libro scritto nel 32 dopo il ritorno dallo Spielberg, nessun italiano che avesse cuore poteva parlare di lui senza commozione e senza lacrime. Silvio Pellico martire non potè rialzare pur d' un gradino il poeta: e se nella storia del risorgimento italiano egli occupa una delle più fulgide pagine, nella storia della letteratura del secolo non sarà ricordato se non come autore delle *Mie Prigioni*.

Dalla schiera dei manzoniani si solleva un po' più degli altri il gentilissimo poeta Tommaso Grossi. Caro al Manzoni che volle ospitarlo in casa sua nel periodo della modesta agiatezza, per lo spazio di quindici anni, il Grossi fu una delle più spiccate personificazioni della vecchia sentenza che lo stile è l' uomo. La serena mitezza e la placida filosofia dell'indole si rispecchiano in quasi tutte le poesie del Grossi: al quale se mancò la forbitezza della forma, non fece mai difetto l' appropriata scelta dei concetti.

Silvio Pellico in carcere.

Inclinato piuttosto al genere narrativo, in cui c'è meno bisogno che nella lirica di scatti, d' impeti e di voli, per i quali egli non ebbe ali sufficentemente addestrate, scrisse novelle in versi, come la *Fuggitiva*, l'*Ildegonda, Ulrico* e *Lida,* che destarono allora schietti entusiasmi. Rileggendole oggi, non si riesce a nascondere lo stupore per la notizia di quei grandi successi: ma la meraviglia sparisce, chi pensi alle tendenze letterarie di quei tempi, favorite, pur troppo, dalle servili condizioni politiche dell' Italia. Esule volontario il Foscolo, vecchio e raggomitolato nei superstiti amori mitologici il Monti, potè il romanticismo, anche per la coraggiosa difesa fattane dal Manzoni, imperare quasi indisturbato: ma il romanticismo di cotesti anni, costretto a mettere la targhetta del sordino sulle corde dell'ispirazione patriottica, dovette necessariamente ristringersi a trattare argomenti amorosi, avventure drammatiche e veementi quanto si volesse, ma in cui non baluginasse neanche alla lontana il più tenue concetto politico.

I *rompicolli*, i così detti nemici del trono e dell' altare, o giacevano nelle fosse dischiuse loro dalle fucilazioni e dalle forche, o languivano in quelle altre tombe di vivi che erano le fortezze dell'Austria trasformate in galere. Il grosso delle popolazoni, non precisamente addormentate, ma rassegnate a quel dormiveglia che rendeva possibile il quieto vivere, si compiaceva di racconti in prosa od in versi che venissero a rompere, parentesi gradite, la troppo uniforme e troppo morta atmosfera: e pur che quei racconti non faces-

sero aggrottare i sopraccigli alle oculate censure preventive, che ci pensavano due volte prima di concedere all'autore o all'editore l'invocato *imprimatur*, correvano indisturbati da un capo all'altro d'Italia.

Chi consideri la piramide di libri che si stampano ora d'anno in anno, e la paragoni alla esigua produzione poetica (esigua per quantità) di quel tempo, potrà anche farsi un'idea delle sollecite accoglienze serbate allora alle opere di una fantasia così amabile, così ricca di avvenimenti inventati, così armoniosa nella musicale successione delle ottave, quale fu, o quale per lo meno apparve, la fantasia di Tommaso Grossi. I due giorni di prigionia, sofferti da lui nel 1815 per una satira in dialetto milanese intitolata *La Prineide*, rivolta contro i vecchi dominatori rientrati in possesso del regno lombardo-veneto, bastarono al Grossi per convincerlo a cambiar metro: e se più tardi, nel quarantotto, scrisse un patriottico inno dopo le gloriose Cinque Giornate (fu anche opera della sua penna l'atto di « fusione », o come poi si disse di annessione della Lombardia al Piemonte) potè farlo senza pericolo, all'ombra tutelare del governo provvisorio: tanto più che in quel medesimo anno il grande maestro di tutti, Alessandro Manzoni, pubblicava officialmente, aggiungendovi le due ultime strofe, quella meravigliosa ode del *Marzo 1821*, che nei precedenti anni era corsa soltanto manoscritta, e moltissimi, o bene o male, la conoscevano.

Stando al significato etimologico della parola epopea, il Grossi fa parte della falange dei poeti epici: vale a dire dei poeti narratori. E coteste sue Novelle, ricche di contenuto, ma ristrette ciascuna in un numero assai limitato di pagine, allontanarono anche di più dalla lettura e dallo studio dei vasti poemi epici dei secoli precedenti: ottennero grazia a malapena, ma una grazia un po' contegnosa, i poemi eroi-comici dei Secentisti. Qualche anno dopo, il gran tracollo a tutto il seicento doveva darlo il romanzo storico del Manzoni; e la nuova letteratura da lui iniziata ebbe, come contorni gradevoli, i racconti poetici del Grossi, che offrono quasi tutti la visione di castelli medioevali, di cavalieri, di baroni, di monasteri, di monache, episodii caratteristici, grandi e violente passioni in contrasto fra loro, e dominante su tutti gli altri il sentimento dell'amore infelice: perocchè una delle regole stabilite dal romanticismo (si sa che ciascuna forma d'arte non può fare a meno delle sue brave regole) era questa: che si dovesse fare quasi sempre divorzio, nella poesia narrativa, dal lieto fine metastasiano, e che sull'amore dovesse pesar quasi sempre la condanna della infelicità. Il Grossi fece così spargere molte lacrime sulle sventure delle sue eroine, che finivano quasi tutte con la morte nel fior degli anni: al modo stesso della Bice nel suo romanzo *Marco Visconti*, romanzo che è una rifacitura valterscottiana, sur un fondo di palese imitazione dai *Promessi Sposi*.

Nelle Novelle invece è più originale, forse per quella maggiore facilità a comporre versi, che non potè aiutarlo quando volle battagliare con le snellezze e le vispezze della prosa a lui poco familiare. Come la strofa concisa della serventese, della ballata, della canzone gli si snoda spontanea — anche troppo spontanea talvolta — dalla commossa fantasia (chi non conosce la « flebile canzone » della « Rondinella pellegrina? ») così il più ampio metro

Tommaso Grossi.

della ottava non lo impaurisce, e vi si lascia andare con un abbandono non privo di grazia. Fatto l'orecchio a certe sue licenze, piuttosto grammaticali che poetiche, si segue volentieri l'onda armoniosa dei versi, che raccontano pietose storie d'amore e sventure immeritate: leggendoli anche oggi, si comprende come nella generazione del primo quarto di secolo quelle care fanciulle, che il poeta fa morir giovanissime, non per efferatezza di animo (chè poche anime furono così miti e buone come quella del Grossi) ma perchè così voleva la tradizione romantica del momento, si comprende, dico, che nella gente di allora suscitassero una commozione profonda, con grande accompagnamento di lacrime. Ecco, per esempio, l'ottava ultima della *Ildegonda:* muore nel monastero la cara fanciulla, proprio come l'Ermengarda dell'*Adelchi:*

> E furon queste l' ultime parole:
> il capo a guisa di persona stanca
> lene lene inchinò, siccome suole
> tenero fior cui nutrimento manca.
> Le sorge a fronte luminoso il sole,
> e quella faccia più che neve bianca
> col primo raggio incontra, e la riveste
> d' una luce purissima celeste.

Quella sua scioltezza di versi non gli mancò certamente nell' altro suo lavoro poetico di maggior lena, che fu il poema dei *Lombardi alla prima Crociata.* Citandone il Manzoni un verso nei *Promessi Sposi,* verso che rimase appunto celebre per questo, e che dice:

> leva il muso, odorando il vento infido,

volle l'illustre amico preparare un buon letto alla edizione che doveva farsene, quando un certo numero di sottoscrizioni fosse stato raggiunto: e si raggiunse

e si sorpassò tanto, che il Grossi vi fece, dicono, un guadagno di trentamila lire: che a quei giorni poteva parere qualcosa d'iperbolico, come un racconto delle *Mille e una notte.* È anche vero che quattordici anni più tardi il Manzoni, ripubblicando corretto il suo capolavoro, vi perdette quarantamila lire.

Ma a malgrado dell' elogio, mi si permetta la brutta parola, della *réclame* manzoniana, *I Lombardi* del Grossi non ottennero i larghi favori toccati alle precedenti *Novelle.* Nell' ampiezza e nella vastità della tela il poeta non si ritrovò più, perchè oramai aveva fatta la mano a lavori di più ristrette proporzioni. Così un semplice generale di brigata facilmente perderebbe la tramontana, quando gli toccasse, per le vicende della guerra, di condurre all' assalto del campo nemico un intero Corpo d' esercito. Il poeta combattè valorosamente contro le difficoltà che gli sorgevano via via a fronte: ma la troppa materia affastellata gli slabbrava da ogni parte, e a rimetterla insieme egli durava una fatica del diavolo, senza mai riuscirvi. Il soggetto stesso, che aveva qualcosa della terribilità e della nefandezza tragica dei celebrati drammi tedeschi della scuola romantica, è tale da fare in più punti accapponare la pelle. Due fratelli di nobile stirpe lombarda amano la stessa fanciulla, e quello dei due che non ne ottiene la mano di sposa giura di vendicarsi: ma credendo di uccidere durante la notte il fratello, immerge la spada nel petto del padre. Il parricida fugge inorridito, diventa eremita in Terra Santa, e laggiù, dopo parecchi anni, attraverso avventure più o meno inverosimili, i due fratelli si ritrovano a combattere insieme per la Santa Causa della Crociata.

La morte d' « Ildegonda ».

Non ridonò vita al poema neanche il genio di Giuseppe Verdi, la cui morte, avvenuta il 27 Gennaio 1901, sparse il lutto per tutto il mondo civile. Il Verdi ne trasse argomento per la sua quarta opera: tantochè si ripetevano più volentieri, per il lenocinio irresistibile della musica, i versi del librettista Temistocle Solera, che non le ottave dei quindici Canti del Grossi: e si noti che l' opera musicale del Verdi diventava di lì a poco simbolo di riscatto, con quel Coro famoso dei miseri lombardi oppressi dalla sete, Coro

che tanti petti ha scossi e inebriati,

come ebbe a dire il Giusti nell'indimenticabile *Sant' Ambrogio.*

Tommaso Grossi non scrisse quasi più nulla d' allora in poi; per campar la vita, prese nel 37 gli esami di notariato, avendo già la laurea di dottor di legge fino dal 1810: e con la serenità rassegnata che fu una caratteristica

della sua indole invidiabile, trascrisse nel protocollo di notaro contratti e testamenti. Morì nell' ottobre del 1853, appena sessantenne: in lui si spensero un gentile poeta e un gran galantuomo.

In quello che si chiamò gruppo lombardo, e che riceveva di rimbalzo

Leopardi giovinetto che fissa di lontano la sua Recanati.

la luce diffusa dalla fiamma del genio di Alessandro Manzoni, pochissimi altri, piuttosto verseggiatori che poeti, segna la cronaca di cotesti anni: anni piuttosto di aspettativa tranquilla che di patriottiche impazienze. Carissimo al caposcuola fu Giovanni Torti, autore di una *Epistola* sui *Sepolcri* del Foscolo e del Pindemonte, di quattro *Sermoni sulla Poesia*, di un poemetto *Scetticismo* e *Religione*, di una novella in ottave *La Torre di Capua.* Uomo di molta dottrina, di singolar gusto, ma di fantasia deficiente, il Torti non varcò mai i cancelli che segnano l' estremo confine della mediocrità, e si contentò d' essere un umile satellite del grande astro, consacrandosi a lui con prove illimitate di grande amicizia. Non si sbugiarda la verità, affermando che da più di un mezzo secolo nessuno legge più i versi di Giovanni Torti.

Il toscano Giuseppe Borghi, vissuto fino al maggio del 1847, volle, come aveva tentato audacemente Giovanni Rosini col romanzo, emulare il Manzoni nella gara dell'Inno sacro, e ne scrisse una buona dozzina. Ma gli mancarono la ispirazione spontanea, la peregrina bellezza dei concetti, e lo splendore della forma. Per nascondere il più che fosse possibile l'irrimediabile guaio della imitazione, fece come soglion fare i suoi pari: disse male cioè degl'Inni manzoniani. Come il Rosini, che dalla cattedra di belle lettere nell' Università di Pisa esaltava la sua *Monaca di Monza* dicendo corna dei *Promessi Sposi*, così il Borghi si provò a notare i difetti e le scorrezioni del grande poeta lombardo, modestamente insinuando che i propri Inni valevano qualche cosa di più. Tradusse anche Pindaro: ma di cotesta sua opera non si è trovata più traccia, neanche sui muricciòli delle città di provincia.

Marchesa Adelaide Antici, madre del Leopardi.

Romantico e classico a sbalzi, secondo che alla mutabile immaginazione sorridessero i fantasmi della rinnovellata poesia, o le polite e fredde ricordanze del concittadino Gaspare Gozzi, fu il poeta veneziano Luigi Carrer. Scrisse molto, anzi troppo: e se lo studio posto nel curare le edizioni del Petrarca, dei lirici italiani del cinquecento e delle opere del Foscolo, affinandogli il gusto, ne detersero anche l'ingegno e lo innamorarono delle forme classiche, la vita letteraria moderna che si svolgeva nella non lontana Milano ebbe per lui potenti attrattive, e lieti fascini. Principal difetto delle sue poesie (ballate, sonetti, odi, idilli, perfino tragedie) è una tal quale prolissità e verbosità veneziana, che è a scapito della efficacia. Sopravvisse per qualche anno, anche dopo la sua morte — avvenuta nel 1850 — quella qualsiasi fama che s' era acquistata con le frequenti pubblicazioni, fama piuttosto municipale che altro: poi il nome suo si citò a quando a quando, senza che coloro che lo citavano sapessero dire precisamente i titoli delle sue opere principali: oggi i buontemponi della poesia (che ce n' è un po' dappertutto) non sanno del Carrer che una cosa: avere egli scritta, per la morte della celebre cantante Maria Malibran, una riuscitissima parodia del *Cinque Maggio*. E veramente è un po' poco.

I due favolisti Lorenzo Pignotti e Luigi Fiacchi (quest' ultimo prese il pseudonimo di Clasio) appartengono in parte al nostro secolo, per aver vissuto il primo fino al 1812, e fino al 1815 il secondo: ma per la natura dell'ingegno, per gli studii, per la materia che trattarono, possiamo considerarli come superstiti di una letteratura, che le nuove idee germogliate dalla rivoluzione e dal romanticismo avevano spazzata via. Tutt' e due toscani, vissero nella quiete tranquilla procurata loro dal pubblico insegnamento nelle scuole, e non compresero il movimento di audaci e salutari riforme, iniziate e compiute da quel principe filosofo Pietro Leopoldo, che precorse di qualche anno, forse indovinandola, la rivoluzione francese. Il Pignotti e il Clasio, senza raggiungere la insuperabile perfezione di stile e di forma che si ammira nel francese Lafontaine, cercarono d'imitarlo, e riuscirono, non senza una certa grazia, a render popolari le antiche favole di Esopo e di Fedro: forma arcaica di poesia rifatta,

Casa ove nacque il Leopardi, in Recanati.

che non servì ad altro se non ad esercitar la memoria dei giovanetti. Vivacchiano anch' oggi, coteste favole, nelle antologie scolastiche, come a rappresentarvi decorosamente una forma di poesia bell' e morta.

V.

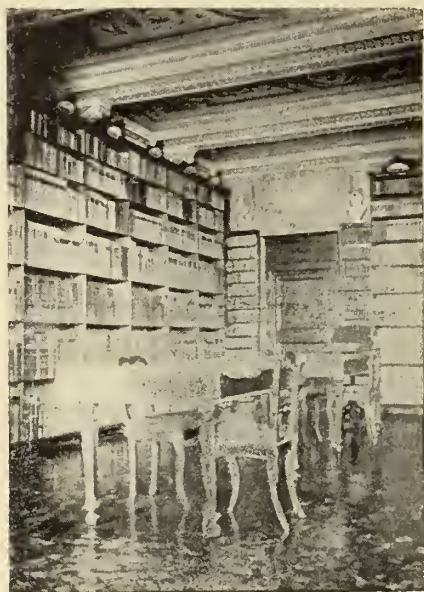
Leopardi, Niccolini, Giusti.

Eccoci ora al gigante della lirica nel secolo decimonono: a quel Giacomo Leopardi, la cui fama, cresciuta d' anno in anno fino ai nostri giorni, si allarga nel grande oceano della poesia, come il cerchio prodotto nell' acqua dal sasso gettatovi. Di pochi uomini è stato scritto tanto, per lo spazio di sessant' anni, quanto dell' autore delle *Ricordanze* e della *Ginestra:* e se furono e sono ancor varii e cozzanti i giudizii sul contenuto estetico e morale delle sue poesie e delle sue prose, è una sola, concorde ed unanime la opinione, che egli sia uno dei più vasti ed originali ingegni, una delle menti più mirabilmente temprate, uno dei caratteri più integri, uno degli uomini più infelici che abbiano attraversata la umanità.

Monumento a Leopardi, in Recanati.

La sua fu una vita senza avvenimenti esteriori notevoli, dico di quelli avvenimenti che colpiscono le distratte immaginazioni dei lettori: ma poche vite ebbero, come la sua, una così grande intensità intima, e fu la intensità del dolore. Nato in Recanati nel 1798 di famiglia nobile e rigidamente cattolica, fu nei primi anni educato agli studii da un gesuita e da un prete. Lasciato ancor giovanetto a sè stesso, non veduto di malocchio ma con fredda e signorile indifferenza dai suoi, malaticcio fino d' allora e un po' deforme perchè afflitto di gibbosità, Giacomo cercò rifugio e consolazione nello studio e nella solitudine. Chiuso nella biblioteca paterna, quasi si può dire che non ne uscisse, se non per intervalli brevi, durante lo spazio di dieci anni. Imparò tutto da sè, il latino, il greco, l' ebraico: sedicenne appena scrisse il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, tradusse la *Batracomiomachia* e gli *Idilli* di Mosco, un anno dopo il primo

libro dell'*Odissea*, e compose un *Inno a Nettuno* fingendo d' averlo tradotto dal greco antico.

Il mirabile sforzo, in una età a cui piuttosto si confanno la libera aria della campagna e del mare che non gli studii di poesia, di filologia, di erudizione, distrusse anche di più la salute non florida, rese più miserande, perchè più visibili, le deformità del corpo: sicchè scrivendone nel marzo del 1818 all' amicissimo suo Pietro Giordani così diceva: « io mi sono rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo, in quel tempo che mi s' andava formando e mi si doveva assodare la complessione. E mi sono rovinato infelicemente e senza rimedio per tutta la vita, e rendutomi l' aspetto miserabile, e dispregevolissima tutta quella parte dell' uomo, che è la sola a cui guardino i più ». E si noti che nell' autunno di quel medesimo anno, come se un fato crudele lo avvincesse ai ferrei perni di una ruota instancabile, la ruota della poesia eterna, egli scriveva le due canzoni *All' Italia* e *Sopra il Monumento di Dante*.

La biblioteca di Casa Leopardi

Queste, che nella famiglia sua parevano escandescenze, e violazione temeraria ai principii del quietismo sagrestano del padre, lo resero quasi estraneo ai suoi, che lo consideravano un esaltato, o anche poco meno di un reprobo. Giacomo, col cuore che gli sanguinava, cercò un conforto nell' amore del fratello Carlo e della sorella Paolina, le cui indoli schiette e libere meglio si confacevano alla sua: ma non era conforto bastante. Nella solitudine della biblioteca, per lui così infelicemente operosa, s' era creato come un mondo a parte, un mondo di potenti rievocazioni del passato, delle glorie di Grecia e di Roma, dei fulgori dell' Umanesimo e del Rinascimento italico: e in quelle sue rievocazioni egli era visitato dai fantasmi degli antiche eroi e dei poeti che li cantarono. Paragonando poi le miserabili condizioni presenti dell'Italia con l'Italia dei secoli passati, si accendeva nel fuoco dell' amor di patria: e se alle anime grette la Canzone *All'Italia* parve una discreta rifacitura degli imparaticci classici, quasi vi balenassero per entro le reminiscenze petrarchische e del buon Vincenzo da Filicaia; agli spiriti liberi, usciti da poco di sotto l'incubo napoleonico, ma riattanagliati nelle morse della oppressione domestica e forestiera, quel canto suonò amara rampogna, eccitamento al fare e all' osare, e forse ne sentirono la influenza i martiri del 20 e del 21.

Ma non le carezzevoli e lucide immagini degli antichi tempi soltanto rifulsero alla mente del giovine. La natura, ironicamente perversa, gli aveva conceduta un' anima sensibile e un tenerissimo cuore: anima e cuore che cercarono ben presto, nel mondo in cui palpitavano, le manifestazioni della bellezza esteriore. C' è, si può dire, un intero scaffale di libri, scritti in questi ultimi anni, per mettere i punti sugli *i* ai nomi di Silvia, di Nerina, di Aspasia,

e delle altre per le quali il Leopardi si accese di ardentissimo amore. La indagine è parsa a molti, e pare anche oggi inutile: chè la infelicità degli amori del Leopardi consiglierebbe piuttosto di lasciare nell'ombra le gentili o malinconiche, le sorridenti o perverse figure muliebri, a cui il poeta consacrò i suoi più belli e desolati canti.

La Casa di Nerina.

All' opposto di quel che si fece e si fa per il Goethe, che nella corrispondenza d'amorosi sensi con le donne da lui prescelte trovò impulso ed eccitamento a sempre nuove forme di poesia, ed è utile per ciò alla storia dell' arte mettere in rilievo di coteste donne la vita e la fisonomia morale, per Giacomo Leopardi la indiscreta ricerca non può soddisfare che una sterile curiosità. Il poeta racconta e descrive con disperati lamenti le torture dell'anima sua innamorata, ma circonda sempre, direi quasi, d' un' ombra pudica l' oggetto del suo amore. Nessuna delle donne amate gli corrispose, nessuna ebbe su lui altra influenza, se non quella d' inacerbirne le insanabili piaghe. A che nominarle? e che cosa deve importare a noi se esse morirono giovani, come la Nerina delle *Ricordanze*, o se diventate madri di famiglia, o già spose di altri e dedite a più proficui e pratici amori, sopravvissero al poeta, e accolsero con pietà indifferente la notizia della sua morte?

Stiamo piuttosto rigidamente fedeli alla verità. Diciamo che tutto lo studio, messo dai biografi e dai critici nel fare la tormentosa diagnosi del dolore di Giacomo Leopardi, è un tal guazzabuglio da non poterne più cavare le gambe. Ma quella diagnosi l'ha fatta da sè lo stesso poeta. Malato e deforme, con l'anima, con la mente, col cuore impregnati della divina immagine della bellezza, ha cercata e proseguita questa bellezza per oltre venticinque anni della breve esistenza ; l'ha cercata nella creatura più specialmente destinata all'amore. Le ripulse palesi, gli ostinati eloquenti silenzii, le ripugnanze anche, umiliando l'uomo, ne avvelenavano ogni altro piacere, lo accendevano di cieco ingiusto veementissimo sdegno contro tutto il genere umano, contro le forze scellerate della natura, contro la nemica divinità. Ho pensato tante volte : se la fortuna benigna avesse concessa al Leopardi l'avvenenza di un Goethe, di un Monti, di un Byron, d'un Lamartine, non avremmo di certo avuta da lui quella che oramai tutti siamo concordi a chiamare la poesia del dolore. Consapevole della propria miseria fisica , il Leopardi non osò forse manifestar mai, altro che in versi mirabili, la fiamma che inutilmente lo consumava, minandolo e distruggendolo. Apparisce chiaro perciò che la crudele disuguaglianza fra le audaci aspirazioni del cuore e la vacuità dei resultati, e quella condanna, che gravava su lui, di non ottenere la dolce corrispondenza affettuosa invocata nelle notti insonni, nelle solitudini della campagna, nella contemplazione dei sublimi spettacoli della natura, furono l' incentivo potente , furono la

gran molla alla poesia leopardiana: poesia che guarda e considera il mondo in una maniera tanto diversa dal vero, e colloca il suo autore come in una regione appartata.

> E che pensieri immensi,
> che dolci sogni mi spirò la vista
> di quel lontano mar, quei monti azzurri,
> che di qua scopro, e che varcare un giorno
> io mi pensava arcani mondi, arcana
> felicità fingendo al viver mio!

Così canta nelle *Ricordanze* quando in sulla fine del 1828, dopo un affannoso errare attraverso l'Italia, si riconduce al « natio borgo selvaggio » e vi passa « sedici mesi di notte orribile »: ma pure non senza commozione rivede quei luoghi, e risaluta le vaghe stelle dell'Orsa « sul paterno giardino scintillanti ». È quello il periodo più angoscioso della vita del Leopardi. In lui, ancor giovine, erano tramontate a una a una tutte le illusioni della giovinezza: e ripensando con accorata e quasi tragica mestizia ai giorni in cui vide la fine delle sue gioie, rifà all'indietro il cammino percorso, ripensa ai dolci sogni che gli erano balenati alla vista di quei monti azzurri, di quel mare lontano, di là dai quali altre catene di monti e mari più vasti immaginò dovessero innalzare le cime, e distendersi in ampiezze sconfinate, e vide forse con la trepida fantasia città popolose e mondi ignoti che presentiva, che indovinava, e civiltà tramontate, e nuove civiltà fiorenti, e passioni e gioie ed ebbrezze, e i cari volti di donne ancora a lui ignoti, ma a cui avrebbe un giorno consacrata l'ardente sua vita.

Tutta la poesia del Leopardi, rigiratela come volete, non esce da questa cerchia luminosa e fatale, di dove, come da una rôcca adamantina, si levano in conspetto del cielo e della terra i disperati canti dell'angosciata anima. Il poeta di *Saffo* e di *Consalvo* agognava alla salute, alla florida giovinezza, alla felicità, all'amore: ma la salute era disfatta, sfiorata la giovinezza, e la felicità non gli appariva se non come un fantasma lontano e inafferrabile. Increscioso a sè, temeva, per quel pudore e quella vergogna che hanno sovente i malati, di riuscire increscioso agli altri, e visse fino agli ultimi giorni in una tristezza cupa e irrimediabile. Tutte le sue opere di poesia e di prosa si risentono delle due terribili malattie, la morale e la fisica, che ne limarono l'esistenza; e appunto per questo parve meritare l'accusa di essere il propugnatore di una falsa sconsolata filosofia, onde fu considerato come il caposcuola del pessimismo moderno.

Ma due cose principalmente salveranno nei secoli futuri dall'oblio la poesia leopardiana, e sono la sincerità dei sentimenti espressi, e lo splendore meraviglioso della forma e delle stile. Giacomo Leopardi non canta il proprio dolore per suscitare la vana commiserazione del mondo: ma perchè un irresistibile prepotente bisogno di sfogo lo spinge a quelle divagazioni ideali, che sono la essenza di tutta la sua poesia. Egli spera e crede che le aspirazioni della fantasia commossa, condensate in quei versi che sono fra i più belli di tutti i secoli e di tutti i paesi, riusciranno a calmare il desiderio insaziabile che lo tormenta. La speranza è vana, la credenza è fallace: ma pure egli, vittima sacra sull'altare del dio, prosegue pertinacemente la battaglia contro il destino, e contro le forze nemiche onde è accerchiato ed

Giuseppe Mazzini ispira dall'esilio la poesia del patriottismo.

oppresso, finche spossato ed infranto, trova ancor giovine nella tomba il riposo vagheggiato con affannata lena per tutta la vita. Negatogli dalla natura l'amore della donna, egli non aspira più che alla morte:

> Or poserai per sempre,
> stanco mio cor. Perì l'inganno estremo,
> ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,
> in noi di cari inganni,
> non che la speme, il desiderio è spento.
> Posa per sempre. Assai
> palpitasti. Non val cosa nessuna
> i moti tuoi, nè di sospiri è degna
> la terra. Amaro e noia
> la vita, altro mai nulla, e fango è il mondo.
> T'acqueta omai. Dispera
> l'ultima volta. Al gemer nostro il fato
> non donò che il morire. Omai disprezzo
> te, la natura, il brutto
> poter, che, ascoso, a comun danno impera,
> e l'infinita vanità del tutto.

Siamo arrivati così a quel periodo di storia italiana in cui la fioritura poetica, spalleggiata e rinfrancata dalle prose degli storici e dei filosofi, dalle aspirazioni degli agitatori, dei rivoluzionari, degli uomini politici (e in capofila dobbiamo collocare Giuseppe Mazzini) si allontana di qualche passo dalla tradizione romantica. Ella tenta nuove vie, e piglia per le corna o per il petto — se mi è consentita la frase — le grandi questioni della libertà e della indipendenza italiana, con la giunta di quell'altra imbrogliata questione romana, che il Machiavelli rassomigliava al sassolino messo fra le labbra di una ferita, sì che le impedisce di chiudersi.

Del nuovo indirizzo della poesia i primi e più splendidi segni li avemmo

in Toscana, per opera principalmente di Giovan Battista Niccolini e di Giuseppe Giusti.

La Toscana d'allora, vale a dire dal trenta al quarantotto, era fra gli Stati italiani quello, in cui l'assolutismo vero e proprio non allignò e non avrebbe potuto allignare, neanche volendo. Il granducato, ricaduto in mano dei lorenesi dopo i trattati e le restaurazioni del quindici, visse indisturbato e tranquillo fino ai giorni in cui la marea, ingrossando, non portò le spume insurrezionali anche alle soleggiate colline, che son popolate di case e d'oliveti un po' dappertutto, e non soltanto nella ristretta plaga intorno a Firenze, cantata dal Foscolo. Ma allora, dico in quelli anni che ho citati, perduravano vivaci nella mente dei governanti le liberali tradizioni della legislazione e della politica di Pietro Leopoldo: un Principe che avrebbe avuto bisogno di un campo più vasto per lasciare un nome immortale alla storia; e che meritò davvero il monumento erettogli sulla piazza di Santa Caterina a Pisa, con la bellissima iscrizione: « A Pietro Leopoldo — quaranta anni dopo — la sua morte ». La sua influenza durò anche più lungamente: e il pronipote Leopoldo Secondo, che fu l'ultimo granduca, e che prese nel 27 aprile 1859 la via dell'esilio per non tornare mai più, per devota ammirazione all'avo non si discostò mai troppo dalla sua scuola, seguendone il meglio che potesse gli ammaestramenti: tantochè il Giusti potè dire di lui:

G. B. Niccolini.

> quando si studia d' imitare il nonno
> qualcosa raspa.

La Toscana era dunque un terreno propizio a manifestazioni non soltanto geniali, ma anche improntate a qualche nuova arditezza. Già intanto era la terra preferita dagli esuli, che vi accorrevano dalle altre regioni italiane ove il dispotismo si faceva sentire di più: e questa lode incondizionata merita il governo del Granduca, di non aver mai chiuse le porte a nessuno: e pur che i rifugiati non s'impicciassero di politica, erano padroni di rimanere, di andarsene, di tornare. Convenivano a Firenze anche profughi stranieri: e se talvolta i rappresentanti di qualche grande Potenza facevano la voce grossa per conto dei loro governi, chiedendo che i tali dei tali fossero cacciati via dallo Stato, perchè cadessero forse nelle mani delle Polizie che li aspettavano al varco in sui confini, i ministri del granduca e il granduca stesso, gelosi dell'acquistata e meritata fama di dare asilo sicuro agli esuli, rispondevano fieramente, tutt'altro che disposti a tradire le leggi della ospitalità.

Il principato toscano si conformava, del resto, al carattere delle popolazioni: non smaniose di novità per il momento, e contente di quella libertà che tacitamente era accordata a tutti, anche se non riconosciuta e sanzionata e bollata ufficialmente in una Carta costituzionale. Lì dunque sarebbero state

inutili, e ad ogni modo non avrebbero potuto attecchire, le sospettose vigilanze dei governanti, i quali lasciavano che il mondo camminasse da sè: e non persecuzioni ostinate agl' ingegni, che potevano anche, nella debita misura e con un po' di sordino, strimpellare il nome d'Italia su tutte le corde della lira poetica. Lì il quieto vivere per davvero, e una socievolezza spensierata e buontempona. Non voli troppo audaci, non uomini rettorici, spasimanti e anelanti al martirio: ma una gente arguta e fina, pronta a minar col ridicolo (e lo provò nel decennio dal quarantanove al cinquantanove) tutto il vecchiume e il ciarpame del Palazzo della Signoria e del palazzo Pitti; e una schiera di letterati non pedanti, che sognavano, è vero, la nazionale riscossa quando che fosse, ma che intanto desinavano lietamente in combriccole, si radunavano nel palazzo del marchese Gino Capponi, munifico e veramente magnifico signore di nome e di fatto, o negli uffici di redazione della *Antologia* nel palazzo Buondelmonte a parlare di tutto un pò: di arte, di scienze, di letteratura, magari anche di politica: ma non c'era pericolo congiurassero contro la dinastia, quantunque lorenese, vale a dire austriaca.

Monumento a Giuseppe Giusti nell'Ateneo di Pisa.

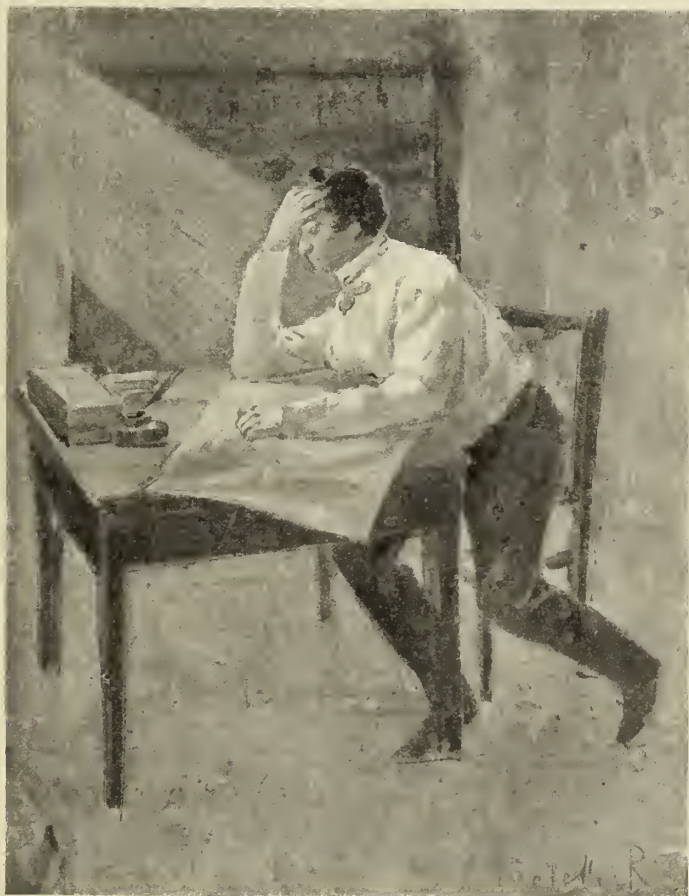
Di là d'Arno, nei pressi della residenza granducale, pochi andavano. Le tradizioni del viver libero e gaio, le belle e fiorenti manifestazioni dell' ingegno, tutti i frutti della operosità intellettuale erano su quest'altra riva del fiume. I così detti *servizii di Chiesa* per le Pasque, per il *Corpus domini*, per San Giovanni patrono della città, si facevano con grande apparato di milizie in gala, con le guardie nobili a cavallo vestite di scarlatto, con i carrozzoni luccicanti d'oro e di cristalli di Boemia, da uno dei quali la testa un poco assonnata del granduca « toscano Morfeo » (aveva il soprannome di *Boncio*, per una certa sua faccia tra l' imbronciato e il melenso) ciondolava a destra e a sinistra per corrispondere ai saluti ufficiali. Ed era questa la sola cosa visibile di un governo, rifuggente da tutto quel che sapesse di parata. Palazzo Vecchio, sede allora dei ministeri, e palazzo Pitti sono riuniti, come tutti sanno, dallo storico andito pensile, che attraversa le strade e il fiume per mezzo di cavalcavie; sicchè il Principe avrebbe potuto, e fu detto, in veste da camera e in pianelle andare da casa sua a far visita al ministro dell'interno o al ministro degli affari esteri, e i fiorentini non saperlo. Sapendolo, era lo stesso: non se ne sarebbero dati per intesi.

Parrà quindi a taluni che il Niccolini con i fiammeggianti versi delle sue tragedie, e il Giusti con le appuntate freccie delle sue satire, abbiano da figurare in quell'ambiente come due stridenti stonature. E invece tutt'e due sono il frutto del tempo, un portato indispensabile di quella libertà intellettuale conceduta a tutti. Sarebbe stata men facile la loro impresa se avessero cospirato nelle conventicole, se fossero stati in segreta corrispondenza con i così detti *rompicolli* delle altre parti d'Italia. Essi invece lavorarono e operarono alla luce del sole: e i governanti un po' corti di cervello, di un cervello provvidenzialmente annebbiato, neanche per ombra sospettavano che una tragedia rappresentata al teatro del *Cocomero* (oggi teatro Niccolini) o le alate strofe di una satira potessero lasciare durevole traccia nel pubblico. Dove entrasse la manifestazione di un pensiero letterario, anche se un po' infarinato e lardellato di politica, voleva l'antica e rispettata tradizione che si lasciasse correre: chè tanto non avrebbe fatto male a nessuno. E quando il granduca fu costretto a malincuore, per le premure minacciose venutegli di fuori, a sopprimere la bella Rivista periodica del Vieussieux l'*Antologia*, si affermò che ne perdesse il sonno per varie notti, parendogli d'aver compiuto un atto d'inutile tirannia.

Al Niccolini dunque spetta il merito d'aver data la prima sveglia, d'aver suonata, per dir così, la diana agli addormentati spiriti. Il suo primo lavoro poetico, veramente degno d'esser chiamato tragedia, fu l'*Antonio Foscarini*, poi il *Giovanni da Procida*, poi, dopo due mediocri tragedie *Lodovico Sforza* e *Rosmunda d'Inghilterra*, quell'*Arnaldo da Brescia*, che ha della tragedia soltanto la tecnica esteriore, ed è piuttosto un dramma epico, con le ampiezze e le magnificenze del vero e proprio poema. Anzi può dirsi che tutte le forme e tutti i generi di poesia vi concorrano; tanto è vero che il fatto tragico, e gli episodii che vi s'intrecciano per lumeggiarlo, diventano poca cosa al confronto degl'impeti lirici che vi si frammischiano e continuamente li interrompono. Tutti i personaggi del Niccolini, specie quelli dell'*Arnaldo*, sono come agitati da una smania, da una frenesia lirica; e il poeta, che rimase fedele al classicismo, prese dai greci anche il Coro. Non raggiunse, chè troppo ci vorrebbe, la poetica efficacia dei tre Cori mirabili delle tragedie manzoniane, esempi insuperabili di lirica drammatica, ma l'autore seppe sfoggiarvi una grande abbondanza di splendide immagini.

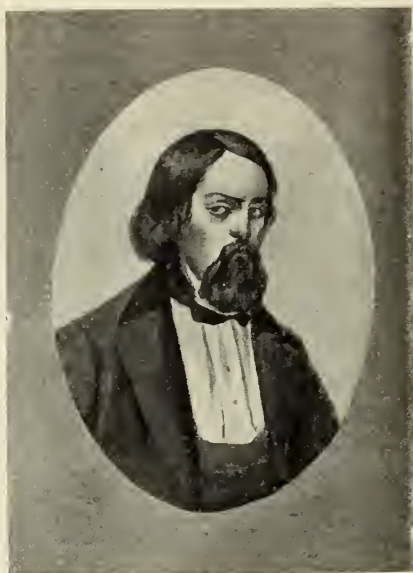
Certo è, ad ogni modo, che la poesia del Niccolini inaugurò il nuovo periodo della letteratura patriottica, che va dal 1830 al 1850: durante cioè quel ventennio di quiete, interrotto bruscamente dagli eventi che si succedetterocon vertiginosa rapidità dal quarantacinque al quarantanove. Per l'autore dell'*Arnaldo* la poesia non poteva esser fine a sè stessa, ma un mezzo, come appunto la voleva l'Alfieri: il mezzo più acconcio per servire la grande causa della libertà. A chi avesse parlato al Niccolini delle odi del Foscolo o delle canzoni del Leopardi, egli avrebbe risposto di grandemente ammirarle, ma che lo sconforto del primo e la desolazione del secondo non erano sentimenti appropriati in un tempo, in cui bisognava apparecchiarsi per combattere e per vincere, e in cui occorreva far balenare alle menti dei popoli i radiosi fantasmi della libertà, e della indipendenza da tutte le tirannie, domestiche e

forestiere. Non mi par giusto, come taluno affermò, che il Niccolini fosse banditore di una politica unitaria: a dar retta ai biografi postumi degli uomini insigni, questi furono tutti unitarii: ma veramente in quel tempo nessuno, ad eccezione forse del Mazzini, vagheggiò l'unità. Il Niccolini invece fu il poeta più antipapale di tutti: tant'è vero che, durante il breve periodo del liberalismo di Pio Nono, si chiuse in casa per non dover leticare con gli amici che gli davano torto: e ai pochissimi intimi con i quali disfogava le sue ire impetuose, diceva che l'Italia, plaudente con tanta frenesia a Pio Nono, gli pareva una bella gabbia di matti.

L'*Arnaldo da Brescia*, il suo capolavoro, è del 1844. Pubblicarlo e diffonderlo parve all'autore, com'era difatti, una faccenda un po' seria. Chi pensi alle tante incertezze del governo italiano quando pochi anni fa, per non indispettire la Curia Romana, tutti i pretesti parevano buoni per ritardare la inaugurazione in Roma della statua a Giordano Bruno, consideri che cosa dovesse

F. D. Guerrazzi nel carcere, medita sui destini della Patria.

essere la Toscana d'allora, con un governo intimamente legato all'Austria e alla Corte pontificia. A stampar dunque in Firenze, o in qualche altra città del granducato, l'*Arnaldo*, non c'era neanche da pensarci. Il manoscritto, che fosse stato mandato all'imperiale e reale censura per la revisione, neppure

sarebbe tornato forse in possesso del poeta, perocchè si trattasse di opera sovversiva, e contraria alla religione.

Ma le leggi toscane erano elastiche: fatte in modo, che anche senza violarle c'era il verso di girar loro intorno e sbarazzarsene. Così, secondo quelle leggi, un libro del genere dell' *Arnaldo* non sarebbe stato lecito stamparlo: ma se fosse capitato di fuori bell'è stampato, le leggi ne permettevano la vendita. Il Niccolini, intesosi con l'editore Felice Le Monnier, francese d'origine, ma domiciliato da varii anni in Firenze e proprietario di una tipografia, dichiarò di donargli la proprietà letteraria della sua opera, se gli fosse riuscito comunque di stamparla. Col prezioso manoscritto in saccoccia, il Le Monnier s'imbarcò a Livorno, scese a Marsiglia, combinò con uno stampatore di là, e in un paio di mesi i fogli di stampa, nascosti successivamente dentro a balle di zucchero, entravano nella dogana di Firenze, si legavano nelle retrostanze del Le Monnier: e il volume potè esser venduto in tutte le librerie, perchè nella copertina c'erano stampati i nomi di Marsiglia e della tipografia del *Sémaphore*. Una copia dell'*Arnaldo da Brescia*, riccamente rilegata in pelle, fu, il giorno prima della vendita in pubblico, portata dal Le Monnier alle guardie nobili di servizio in palazzo Pitti, perchè fosse recapitata nelle mani di Sua altezza il granduca.

Goffredo Mameli.

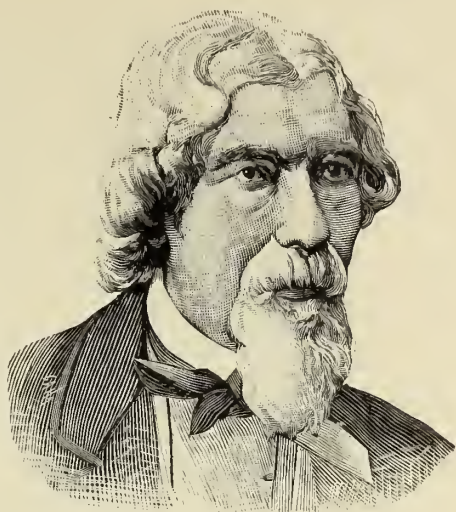
Al Niccolini non fu tôrto un capello, e neppure egli ebbe, con sua grande meraviglia, la più semplice chiamata negli Uffici di Polizia.

Ma il libro si diffuse rapidamente per l'Italia, fu letto, commentato, ammirato da tutti: fu un altro e potente colpo di molle, che scatizzarono carboni detergendoli della cenere che vi stava sopra, e ne fecero sprigionare scintille: scintille non ancora provocatrici d'incendio, ma corrusche e guizzanti nell'aria, con un irrequieto scoppiettìo che faceva aggrottare i sopraccigli. Erano gli anni dei primi risvegli, delle prime febbri, del tender gli orecchi per ascoltare il suono di parole inusitate. Il Gioberti pubblicava *Il Primato morale e civile degl'Italiani*, il Balbo rincarava di lì a un anno la dose con le *Speranze d'Italia*, e tutta una schiera di poeti di terza e di quarta classe uscivano dal guscio, per diffondere, nei pochi giornali letterarî ed artistici concessi dalle censure, certi loro canti a doppio taglio, dove si parlava delle glorie di Grecia e di Roma: ma chi sapesse leggervi doveva vederci adombrati e simboleggiati il nome, la gloria, le aspirazioni dell'Italia. Quelle poesie caddero poi tutte a una a una nell'oblio, non bastando le buone intenzioni a far perdonare le sciatterie della forma, e le inesperienze dello stile: ma benchè rasentanti la terra, erano voli anche cotesti: e in tempo di carestia, come dice il proverbio, pan di veccie.

Andrea Maffei.

Anche andavano a ruba i due romanzi di Massimo d'Azeglio, specie il primo che fu la *Disfida di Barletta* : si rileggevano, e ottenevano così una postuma popolarità, *La Battaglia di Benevento* e l'*Assedio di Firenze* del Guerrazzi : i giovani nelle scuole di umanità e di rettorica imparavano a memoria i sonetti del Filicaia, le canzoni all'Italia del Petrarca e del Leopardi, si accendevano sopratutto di entusiasmo per l'*Arnaldo*, per il grande poema drammatico in cui era rappresentato tutto il medio evo con le sue forti passioni, con gli errori, con i pregiudizî, con le paure, con le speranze, col fiero antagonismo fra Cesare e Pietro, con la guerra tra libertà e dispotismo, tra civiltà e barbarie. « Ti passano davanti (così con immaginosa parola scrisse Atto Vannucci) le città desolate dal furore tedesco, dalle ire fraterne, dagli scettrati vescovi combattenti per lo straniero, il quale mira con gioia feroce gli incendî di Lombardia destati da mani lombarde, e calpesta baldanzoso l'Italia, lasciando lunga traccia di rovine e di sangue dall'Alpi a Roma, dove corre a pigliar la corona dalle mani del Papa, e a spegnere la nuova vita destata da Arnaldo fra le antiche rovine ».

Esultavano i cuori, si accendevano le menti, e di nuove generose imprese si parlava a distesa un po' dappertutto. Ce n'era voluto per scuotere la universale fiaccona, la indifferenza sorridente, la colpevole apatia ! Quel che poteva ancor rimanere delle antiche scorie, dell'antica mollezza nella quale i popoli d'Italia s'erano appisolati dopo le catastrofi dei primi anni del secolo, fu portato via dal torrente poetico a cui dette la stura il Niccolini : le nuove sane energie, movendo dalla Toscana e dal Piemonte, si diffusero, contagio benefico, per tutta l'Italia. La servitù non si accettava più con rassegnazione, e i denti del popolo cominciavano a mordere il freno. Ci voleva ora il poeta, che proseguisse l'opera storica e politica inaugurata dall'autor dell'*Arnaldo* : dopo il racconto delle passate vergogne, occorreva lo spettacolo delle viltà presenti. Ed ecco spuntare la satira, ecco sorgere il poeta : satira e poeta ebbero nome Giuseppe Giusti.

Pubblicando nel 1845 a Bastia una edizione delle prime satire (a Bastia e non in Toscana, per le solite ragioni citate a proposito del Niccolini) così scriveva l'autore : « Lettore : se dovessi dirti come mi sia nata nella testa questa maniera di scrivere, non saprei da che parte rifarmi, tante sono state le combinazioni. La natura, come dà a ciascuno di noi un aspetto, un andare, un fare tutto proprio, così vuole che ognuno mandi in giro le sue opinioni vestite alla casalinga .... Se tagliato unicamente a spassarti, non andare più in là di questa pagina, perchè un riso nato di melanconia potrebbe farti nodo alla gola, e me ne dispiacerebbe per te e per me. Se poi ti s'è dato il caso di sciogliertí con una crollata di testa dal pensiero delle tue miserie,

vieni pure con me, e seguita a crollarla amorevolmente sulle miserie comuni ».

Il popolo intese la voce del suo poeta, si accompagnò con lui, lo amò con tutta l'anima, perchè era disposto ad aprire alla verità la mente, e neanche si scandalizzava o s'impermaliva delle sacrosante staffilate affibbiategli a fin di bene. Già le nuove idee penetravano nei cervelli, vi s'inchiodavano: e asolava un certo venticello, che agli uomini di vista corta pareva facesse tremolare a mala pena le vette degli alberi, ma che gli avveduti capivano si sarebbe o prima o poi scatenato in tempesta.

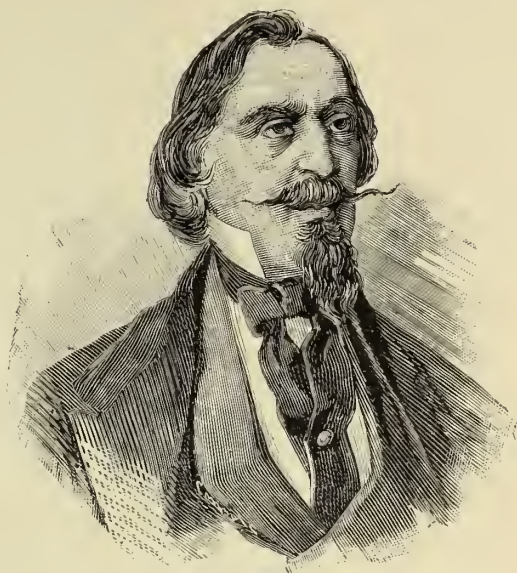
Giuseppe Giusti visse e dettò negli anni della preparazione, vale a dire in un tempo meglio di ogni altro adatto alla satira politica; che è un genere di poesia transitorio, quando non sia validamente sorretto dalle regole dell'arte e dalle leggi immutabili del bello, ma che rimane patrimonio di una nazione, quando alle circostanze, e alle ragioni mutabili che gli dettero vita, si aggiungano i requisiti della vera opera d'arte. Giuseppe Giusti ha veramente creato un genere nuovo di satira, miracolo di quell'arte che tutto fa senza nulla scoprire, miracolo di pazienza instancabile, di faticoso lavoro. Egli aveva un bel ripetere: « scrivo a orecchio e per sentita dire, come quelli che tornando a casa dal teatro, ricantano i pezzi di musica senza sapere una nota; fo versi e prose, come gli uccelli fanno il nido »: ma invece pochi usarono al pari di lui con ostinazione magnanima il lavorio della lima, persuaso com'era che l'artista vero (come ebbe a dire egli stesso) consegnando alla tela, al marmo, alla carta, le immagini della fantasia, e i pensieri della mente, e le passioni del cuore, non fa altro che sforzarsi di raggiungere coi segni sensibili il concetto intimo, profondo, inarrivabile, che sente e idoleggia in sè stesso.

La satira del Giusti non ha avuti imitatori: i pochi che vi si provarono dovettero ritrarsi ben presto dalla battaglia. E il perchè si comprende. Nei componimenti satirici del Giusti non soltanto apparisce lo studio dei grandi scrittori dei buoni secoli, ma vi si scorge anche più evidente la continua ricerca dei modi di dire tolti alla lingua parlata. E di questa lingua egli ebbe siffatta padronanza, che gli riuscì sempre di piegarla alla espressione di qualsiasi concetto. Nasce di qui quel suo inimitabile poetare, così stretto e vibrato, e così pieno al tempo stesso di vigore e di sostanza, che chi non abbia sortito da natura un ingegno come il suo, e non sia nato nella beata regione che fu patria del Giusti, può anche deporre il pensiero di accostarglisi. Quell'addensare gli uni sugli altri concetti e pensieri che s'incalzano e si perseguono, obbligandoli ad ammucchiarsi negli angusti cancelli di una frase breve, tagliente, incisiva; quel costringere le idee fra le morse della parola, senza che per questo concetti ed immagini rimpiccoliscano o perdano nulla del loro splendore, della loro efficacia, della loro giustezza; come sono pregi sommi del grande poeta satirico, così metterebbero alla disperazione chi volesse provarsi ad imitarlo.

« Srivendo come ho scritto (così afferma il Giusti) non ho inventato nulla, e non ci ho messo di mio altro che il vestito: l'osso e le polpe me l'ha date la nazione medesima, e pensando e scrivendo, non ho fatto altro che farmi interprete degli sdegni e delle speranze che mi fremevano d'intorno ».

Le speranze di quei giorni, ravvivate di lì a poco con i fulgori rivoluzionarii, dovevano in un tempo anche più breve scendere nella tomba insieme col poeta che se n'era nutrito: ma non morirono i versi di lui; fiammeggiarono anzi per un intero decennio, e alimentarono nei petti degli italiani gl'inestinguibili ardori di patria e di libertà. La monarchia piemontese si apparecchiava animosa a ritentare, quando che fosse, la prova delle armi; ma armi non meno affilate erano le satire del Giusti: e di quelle satire, diffuse dappertutto, non soltanto si allargavano i concetti applicandoli a tutti i nemici d'Italia, ma se ne studiavano con grande amore le forme letterarie, sì che esse furono una delle prime pietre all'edifizio della unità della lingua, così pertinacemente vagheggiata dal Manzoni.

Giovanni Prati.

La vita del Giusti, nato nel 1809 a Monsummano, in quel di Pescia, e morto nel 1850 a Firenze nella casa ospitale dell'amicissimo suo Gino Capponi, fu scritta da un altro suo grande amico fin dai tempi dell'università, Giovanni Frassi. Chi avesse voglia di leggerla non perderebbe certamente il suo tempo: in quella vita, scritta con straordinaria disinvoltura di forma e di stile e ricchissima di aneddoti, la figura del poeta spicca di un rilievo straordinario. C'è il Giusti fanciullo, scolaro, innamorato, poeta. « Vi si spezza il cuore (scrive Luigi Settembrini) a vedere quell' ingegno come si spegne a quarantun anno. Visse due anni più che il Leopardi, e, come il Leopardi, fu grande poeta, ispirato dallo stesso dolore che egli manifestò, in modo diverso, col sorriso. L'uno fu sempre vecchio sino da fanciullo, l'altro fu sempre giovane, sempre lo scolaro di Pisa; » raffronto singolare e giustissimo, come è giusta l'osservazione del medesimo Settembrini, che l'Italia deve al Giusti la satira politica, non stata fatta mai più da Dante in poi, e una satira altamente morale, « che durerà non pure come opera d'arte perfetta, ma ancora come quadro storico dei nostri vizi e delle nostre sventure. » La produzione poetica del Giusti va dal trentacinque al quarantotto: ma la popolarità e la fama lo salutarono e lo accarezzarono fino dagli inizî, appunto perchè le sue satire rispondevano alle condizioni sociali e politiche del paese, esprimevano, con nuova e felice singolarità di concetti e di frasi, quel che il popolo sentiva già dentro di sè in confuso. Corsero dapprima manoscritte coteste satire;

Aleardo Aleardi.

e gli amici, i conoscenti, i curiosi se le portavano via a ruba di strada in strada, di caffè in caffè, di teatro in teatro, di salotto in salotto. Poi venne fuori la prima edizione di Bastia, e il volumetto ebbe voga straordinaria.

Giulio Carcano.

Appunto io ho voluto, nelle pagine che precedono, schizzare il profilo della Toscana d'allora, perchè non paresse inverosimile, o per lo meno strano quel libero transito conceduto alle Satire del Giusti. Vi si diceva male, niente meno', della Santa Alleanza e dell'Austria, eppure l'Austria si annidava strapotente a palazzo Pitti. Sulla Inquisizione e sul Sant'Uffizio il poeta tirava giù a campane doppie, eppure chi aveva il mestolo in mano erano i preti, i sanfedisti, i gesuitanti, le gesuitesse. Ma quel loro comandare era intermittente, era un tira e molla fra il bisogno di salvare la paga, i benefizî, la influenza da una parte, e dall'altra la paura bigia che ispirava quel popolo arguto, il quale con un motto condannava una istituzione, e con una piacevolezza metteva alla berlina granduca e granduchessa, principi imperiali e reali, ministri, impiegati, birri. Dalle canzonature nessuno si salvava. Quando nel quarantanove un corpo d'esercito austriaco occupò la Toscana, un severissimo editto comminò pene terribili ai portatori di mazze e di bastoni con lo stocco dentro. I fiorentini non intesero a sordo, ma continuarono a passeggiare con dei bastoni molto somiglianti a quelli proibiti. I poliziotti sequestravano le supposte armi, e conducevano i detentori in arresto. Alla presenza del delegato si svitavano i manichi, e si vedevano uscirne fuori dei bei candelotti di cera. Alle rimostranze della Polizia i cittadini rispondevauo imperturbabili, che quelle candele servivano loro per non salire al buio le scale di casa.

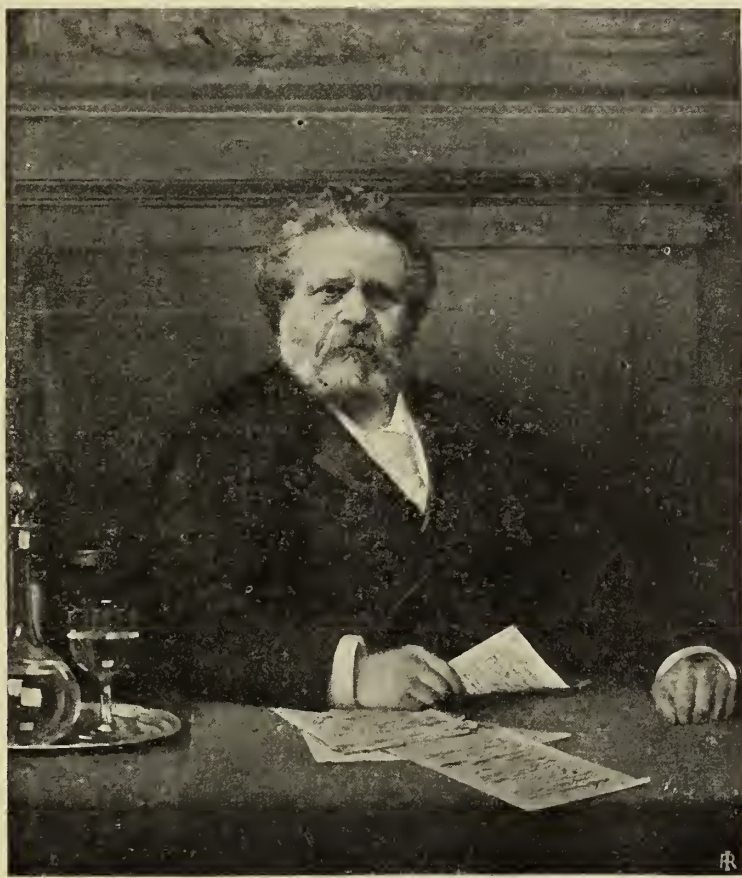
Anche è da dire che agli sfoghi satirici del Giusti i rammolliti ministri non davano importanza maggiore di quella attribuita, come s'è visto, alle tragedie del Niccolini. Invece le staffilate del poeta di Monsummano imprimevano solchi profondi, facevano spicciare il sangue: il suo gridare era nell'apparenza giocondo, ma nella realtà significava minaccia contro le vergogne della servitù morale, intellettuale, politica della nazione; onde le menti oramai sveglie si scossero, i cuori palpitarono, le liete speranze si riaccesero.

Ci sarebbe ancora da discutere sulla lingua, adoperata dal Giusti nelle Satire: giacchè, non ostante l'autorità sua, e quella non meno grande, e certamente più disinteressata, di Alessandro Manzoni, ci sono ancora di quelli che non paiono disposti ad accettare a occhi chiusi il predominio dell'idioma toscano, se non precisamente del fiorentino, su quell'altra lingua di *maniera* che si parla e si scrive nelle varie parti d'Italia. Ma la disputa lasciamola lì: auguriamoci soltanto che gli scrittori italiani viventi, o quelli appena nati, o quelli altri che pur dovranno nascere, abbiano la snellezza e la disinvol-

tura, la vivacità, la vispezza, la purità dell'idioma di Giuseppe Giusti: maestro insuperabile così nell'arguzia, come nella efficacia, ora pittorica ora scultoria, della lingua e dello stile.

VI.

Risvegli, tregue, aspettative. I nuovi poeti.

Maturavano intanto, e scoppiavano gli anni delle rivoluzioni e delle guerre. Un « miracolo di papa » come fu chiamato Pio Nono, con un

(fot. Brogi, Firenze

Giusuè Carducci, dipinto da V. Corcos.

coraggioso sdrucio a tutte le tradizioni della storia, dette per il primo l'esempio delle riforme amministrative e politiche, inaugurate con una solenne amnistia che schiudeva le carceri a centinaia di prigionieri, e faceva tornar dall'esilio uomini, non d'altro rei che di aver cospirato per la libertà, di avere amata la patria. Tace dunque, necessariamente, la poesia oziosa e levigata di quelli, che si erano ostinati a tirar fuori dalle scatole della cipria arcadica con

cettini amorosi e blandamente teneri. Le corde delle lire poetiche dovevano vibrare in più robusti metri, far sentire più gagliardi ritmi.

Non fiori, non carmi
degli avi su l'ossa,
ma il suono sia d'armi,
ma i serti sien l'opre,
ma tutta sia scossa
da guerra — la terra
che quelle ricopre.

Così cantava in quei primi risvegli delle speranze italiane Alessandro Poerio, la cui vita fu tutta consacrata agli studî: non perchè avessero a diventare ornamento inutile e sollievo alle sventure della patria, ma fossero invece arme di battaglia e di riscatto. Alessandro Poerio, fratello di quel Carlo che gemette tanti anni nelle galere borboniche, cercò nell'esilio uno scampo alle persecuzioni della tirannide: e quando i primi gridi di guerra echeggiarono da un capo all'altro d'Italia, corse nel 1848 con Guglielmo Pepe a Venezia, combattè contro gli austriaci, e all'assalto di Mestre, il 27 ottobre di quell'anno, seguito dai compagni che ripetevano in coro il suo popolare inno « Non fiori non carmi » si cacciò nel più folto della mischia, fu gravemente ferito a una gamba che si dovette amputare, e della operazione morì sette giorni dopo. Era nato nel 1802.

Non scrisse molto: oltre la poesia, lo attrassero gli studî filosofici e filologici, e anche il vagare di paese in paese, non con la sterile curiosità di un vagabondo annoiato, ma col desiderio inestinguibile di apprendere. Visitò così molte Università della Germania, e a Weimar conobbe il gran Goethe che singolarmente lo predilesse. In cima a ogni pensiero di Alessandro c'era quello della sperata resurrezione della patria: e quando per le intermittenti supposte generosità borboniche gli fu consentito nel trentacinque di tornare nella sua diletta città di Napoli, non lo scoraggirono le noncuranze e le liete spensieratezze di quel popolo di fantasia mobile e accesa, ma con i compagni di fede alimentò nel segreto il fuoco che sarebbe divampato dodici anni più tardi. Fu di salute miserabile; ebbe offesi la vista e l'udito, ed era travagliato da un singulto nervoso di rado interrotto. Ciò non ostante, scoppiata la guerra, volle pagare il suo tributo alla patria: combattè da valoroso, morì da eroe.

Ma una più florida giovinezza, una più entusiastica fibra di poeta dovevano spezzarsi e spegnersi di lì a pochi mesi: la giovinezza e la poesia di Goffredo Mameli: nome caro principalmente ai giovani che sentono nobilmente della patria e di sè, nome che pare abbia, nelle sue stesse sillabe, qualcosa di poetico e di musicale. Vittima del piombo nemico, cadde il Mameli, nella infausta e gloriosa difesa di Roma nel 1849, e, benchè nella primavera degli anni, egli non rimpianse come gli eroi dell'antichità la giovinezza perduta, ma imprecò alla sorte crudele, che non gli consentiva di consacrare ancora il braccio alla patria, e di versare per lei tutto il suo sungue.

Educato alle lettere nella nativa Genova, Goffredo trasse dallo studio l'alimento a una fantasia vivace, a un ingegno pronto e fortissimo. Nella lettura appassionata dei poeti greci, latini, italiani, ebbe come il presentimento di es-

sere poeta anche lui, ma un poeta quale i nuovi tempi chiedevano: non cioè un elegante cesellatore di versi e di rime, ma un apostolo di civiltà, un missionario civile della patria. A sedici anni scrisse una tragedia: un po' arruffata nella tessitura, non conforme a tutte le gelide regole dell'arte poetica, ma vibrante fiamme contro i tiranni ed eccitatrice dei cuori e delle anime.

Guido Mazzoni.

A vent' anni, nel quarantasette, compose il fatidico inno « Fratelli d'Italia — l'Italia s'è desta » che (scrive il Carducci) risonò per tutte le terre e su tutti i campi di battaglia della penisola nel 1848 e 49: e fu quello veramente l'inno della riscossa, della rivoluzione, della guerra, della libertà. Alla distanza di più che mezzo secolo, oggi che le file dei combattenti di quelli anni sono pressochè tutte disperse, l'inno del Mameli risona ancora nelle ispirate note che seppe felicemente adattarvi il maestro Novaro, ed è l'unica poesia patriottica di quelli anni, che non sia stata travolta nelle acque limacciose del fiume dell'oblio. Nè è da credere che sia da applicarsi qui l'aforisma della cieca e capricciosa fortuna, la quale avesse voluto salvare, fra tutte, la poesia del Mameli. Occorre congettuare piuttosto che i poeti d'allora, i pochi che ancora scrivevano, tacquero o perchè sbalorditi, si potrebbe quasi dire intontiti da tanto rimbombo di meravigliose vicende, o perchè si sentirono troppo piccoli in conspetto della grandezza della patria, che era tutta in armi, tutta in convulsione. C' erano, è vero, e l'abbiamo visto, le strofe di Giovanni Berchet: ma erano tutte precedenti a quelli anni, e la popolarità che nel quarantotto raggiunsero fu postuma anzichè contemporanea.

Arnaldo Fusinato.

Non mancarono scarsi verseggiatori eleganti, forbiti, coltissimi, che rimanevano fedeli al neoclassicismo del Foscolo, del Monti, del Pindemonte, senza possedere del primo la ispirazione gagliarda, del secondo la copiosa onda sonante e le immagini arieggianti a qualche cosa di dantesco, e del terzo la mesta armonia che ne governava il verso. Costoro dunque, sopraffatti dal turbine, o se ne stettero in disparte, o scrissero poesie che morirono anche prima che le nuove sorti d'Italia tramontassero. Ma basta un inno, come bastò la *Marsigliese* alla Francia, per commemorare e santificare un'epoca: e l'inno del Mameli, a rileggerlo anche senza le marziali solenni note musicali, ci rimette nel pensiero la bella aristocra-

tica figura del poeta, a cui rilucevano fulgidi gli occhi nell'ampia fronte, e il cui pallore sulle guancie affilate pareva esprimesse il dolore della patria già schiava, tramutatosi a un tratto nella gioia tumultuosa della speranza. Come dice il Foscolo dell'Alfieri:

avea sul volto
il pallor della morte e la speranza.

Goffredo Mameli dettò pure un altro Canto che il popolo fremente ripeteva in ogni angolo d'Italia, e che il poeta declamò una sera, fra dimostrazioni di entusiasmo e fra scoppî di lacrime patriottiche, nel teatro Carlo Felice di Genova per chiedere l'obolo alla « Gran Mendica »: e la mendica era Venezia, combattente con magnanima pertinacia contro le agguerrite assedianti schiere dell'Austria.

Giovanni Marradi.

Poi la Musa italiana andò lentamente languendo. Le poche voci isolate o non trovarono eco nelle folle, perchè la sventura immeritata e la ribadita servitù le opprimevano, o non ebbero le risonanze gagliarde che commuovono con vibrazioni improvvise e inaspettate.

Ci fu bensì qualche bella e degna eccezione: e due preclari ingegni ci vennero da quelle provincie trentine, che le crudeli manipolazioni diplomatiche ci costringono anche oggi a chiamare irredente. I due a cui si accenna sono Andrea Maffei e Giovanni Prati.

Il Maffei a sedici anni aveva tradotti, o meglio imitati gli *Idillii* di Salomone Gessner: il manoscritto, capitato nelle mani di Vincenzo Monti, fu da lui giudicato non come lavoro di adolescente, ma d'uomo fatto e maturo alle discipline letterarie. Degl'*Idillii* si pubblicarono in pochi anni parecchie edizioni, e il merito ne va attribuito al traduttore. Nell'originale tedesco sono scritti in prosa, ma in una prosa poetica che agevolmente si presta alla traduzione in versi. E il Maffei, che aveva imparato dal Monti non solo l'arte del tradurre, ma anche quella più difficile di comporre versi armoniosi, ricchi di bella artistica varietà, seppe renderci con felicità rara gli affetti di quei pastori, seppe farci vedere le pittoresche balze, e i monti scoscesi, le verdi campagne, i bei laghi, il cielo azzurro della Svizzera.

Quasi celebre fin dall'adolescenza, il Maffei pervenne alla più tarda vecchiezza dopo aver donati all'Italia più che trenta volumi di traduzioni: fra le quali lodatissime quelle dei drammi e delle liriche di Federigo Schiller, del *Fausto* e dell'Arminio e Dorotea del Goethe, dei poemi di Tommaso Moore, dei *Misteri*, delle *Novelle*, di alcune liriche e dell'*Aroldo* di Giorgio Byron, del *Paradiso Perduto* del Milton, delle tragedie del Grillparzer, di due drammi di Enrico Heine. Questo colossale lavoro, che durò dal 1818 al 1880, contribuì sopratutto a far conoscere in Italia i capolavori stranieri, a sfatar la

leggenda che il romanticismo, specialmente quello tedesco, fosse circondato di nebuloso trascendentalismo. Le forme elette, eleganti, improntate di schietta italianità, delle traduzioni del Maffei bastarono, insieme con lo studio di quei drammi, di quei poemi, di quelle liriche, a raddirizzare molte storture, ad avviare le menti alla conoscenza e al gusto della poesia degli altri popoli.

Un silenzio di morte incombeva sull'Italia. Un trabocco di sangue aveva spento nel marzo del 1850 Giuseppe Giusti, quando appunto dall'arco suo teso avrebbero dovuto scoccare i più acuminati strali della faretra satirica: Giovan Battista Niccolini, affranto nella salute, sì che di lì a pochi anni era portato a braccia nella carrozza per la passeggiata quotidiana, lavorava svogliato a un'altra sua tragedia, *Mario e i Cimbri*, che il falso zelo di gente interessata avrebbe dato più tardi in pasto alla critica severa: la musa di Tommaso Grossi taceva, mortificata dagli aridumi protocolleschi del notariato, a cui il poeta d'*Ildegonda* e della *Rondinella pellegrina* chiedeva l'occorrente per vivere; e Alessandro Manzoni, detto addio per sempre alle alate strofe della lirica, anticipava, per così dire, la unità politica dell'Italia, lavorando a preparare con luminose dimostrazioni la unità della lingua.

Enrico Panzacchi.

Venivano dunque in buon punto le traduzioni di Andrea Maffei, per soddisfare quella qualsiasi curiosità di lettura, che in mancanza d'altro si alimentava nelle varie regioni d'Italia. Si rappresentarono su tutti i teatri i più bei drammi dello Schiller, s'impararono a memoria e si declamarono le più ispirate liriche: e anche se di mezzo a quelle poesie facevano capolino ogni tanto le vaghe aspirazioni alla libertà e alle riforme sociali, le Polizie non se ne impensierivano, perchè si trattava di poeti tedeschi: e i tedeschi erano tutti in odore di santità. Ma il fuoco covava sotto la cenere: e le gran fiammate di libertà, onde era scaldato il Piemonte costituzionale, si riverberavano ogni tanto in riflessi lontani, correvano come sottili strisce di polvere per varcar l'Appennino, per distendersi nelle pianure lombarde, per brillare a fior d'acqua sulle lagune veneziane, per lambire le spiaggie tirrene e adriatiche della Toscana, delle Marche, del Napoletano, della Sicilia. Protetti dalle baionette austriache presenti o vicine, i governi si cullavano nel provvidenziale ninna-nanna della supposta invincibilità dell'impero protettore: tantochè, anche quando nell'aprile del cinquantanove la Toscana si sarebbe contentata dell'abdicazione di Leopoldo Secondo a favore del figliuolo Ferdinando, il granduca preferì andarsene, lui e tutti i suoi, affermando che sarebbe tornato presto, appena finita la guerra, perchè l'Austria era invincibile. Il poveretto faceva i conti senza Palestro, Montebello, Magenta, Solferino, San Martino.

Fu di cotesti anni Giovanni Prati, già popolarissimo fino dal quarantadue per la sua novella in versi *Edmenegarda*, odoroso chicco d'incenso bruciato sull'altare del romanticismo imperante, poi per i Canti lirici e per le Ballate, e per un carme guerresco in onore di Carlo Alberto:

> Viva il Re! tra' suoi gagliardi
> benedetto ei muove il piè.
> Vivan sempre gli stendardi
> dell'Italia, e il nostro Re.

Nel decennio infausto stette in Piemonte: arricchì di nuove liriche la poesia italiana, e di due poemi *Rodolfo* e *Armando*: portati a cielo da alcuni, come la espressione e la manifestazione di un altro Rinascimento letterario, vilipesi da altri come la grottesca imitazione della poesia byroniana. Fantasia ardente e mobilissima, ingegno creato apposta dalla natura a scriver versi, carattere insofferente di disciplina, Giovanni Prati dette retta piuttosto alla spontaneità improvvisatrice dell'estro, che alla riflessione e allo studio. Gli sgorgavano i versi rapidamente, come sbocciano in aprile i fiori sui mandorli, e quei versi obbedivano sempre alle leggi dell'armonia, di una armonia sonante e piena, sposata alla ineffabile dolcezza dei ritmi. Anche se non lo avesse ripetuto a tutti, tutti avrebbero indovinato che il poeta preferito dal Prati era Virgilio. A Virgilio rapì il vivace sentimento delle bellezze della natura agreste, le qualità musicali del verso, la serena malinconia dei concetti e delle immagini, la bellezza dei paragoni e degli epiteti: negli epiteti emulò talvolta anche Orazio:

> Ma nella tacita
> Dasindo assale
> talor di Pindaro
> l'estro immortale:

così cantò in una delle stupende liriche il Prati, che nato a Dasindo, nelle Giudicarie, non poteva meglio che con quel *tacita* esprimere il silenzio solenne e maestoso della tranquilla vallata, che l'arduo monte del Lomasone chiude come accerchiandola in un anfiteatro magnifico. A me toccò un giorno la lieta ventura di vedere lassù riuniti, nella villa ospitale di Francesca Lutti, poetessa fra le migliori del nostro secolo, i tre amici, e tutt'e tre fervidi amici delle muse, Andrea Maffei, Giovanni Prati, Antonio Gazzoletti: autore quest'ultimo di elettissime liriche, e di una tragedia *San Paolo* che poche volte gli attori italiani ritolgono dall'ingiustissimo oblio. Nati tutt'e tre nelle provincie trentine, furono con l'ingegno e col nobile esercizio della poesia protesta e affermazione della italianità di quelle terre.

Nei primi anni dopo la costituzione del regno d'Italia, il Maffei e il Prati predilessero singolarmente il soggiorno di Firenze. Innamorati dell'idioma, ne studiavano la ricchezza, la genialità, la leggiadria, la purità, conversando familiarmente col popolo: e anche lo cercavano nelle opere degli scrittori a loro più vicini, come il Giusti e il Pananti. Perchè Filippo Pananti, nativo del Mugello e morto nel 1837, fu tra i poeti toscani di quel secolo uno dei più festevoli, e nella poesia giocosa, più specialmente negli epigrammi, ebbe fama di eccellente: tantochè sepolto in Santa Croce a Firenze

meritò che il Niccolini, nell'epigrafe dettata per la tomba, dicesse di lui: « in ogni maniera di giocosa poesia a nessuno secondo, e per consentimento d'Italia nell'epigramma il primo « Il suo *Poeta di teatro*, che l'autore volle intitolare *Romanzo poetico* in centonove canti, è una garbatissima satira delle gare ridicole, dei grotteschi orgogli, delle pretensioni, dei raggiri, delle così dette « convenienze teatrali » che costituiscono il mondo caleidoscopico degli artisti di musica: e tutta l'opera è una doviziosa miniera di lingua parlata, di voci e di modi, che i sospettosi e impauriti Vocabolari non registrano che in piccola parte, ma che sono ancora vivi e vitali nella Toscana. Ne seppe qualche cosa Giuseppe Giusti, che rileggeva sempre le poesie del Pananti.

In quel periodo che va dal cinquanta al sessanta, oltre le voci quasi solitarie del Maffei e del Prati, non avemmo altra poesia, meritevole di questo nome, che alcuni canti di un veronese non più giovanissimo, al quale pochi mesi di reclusione nelle carceri austriache avevano data fama se non grande,

Lorenzo Stecchetti, da un dipinto del Faccioli.

per lo meno molto diffusa. Fu Aleardo Aleardi. Negli anni della silenziosa preparazione alle guerre del risorgimento italiano, una poesia che si discostasse dai soliti luoghi comuni, e alla forma e allo stile un po' nuovi aggiungesse concetti ispirati al patriottismo, magari ad un patriottismo un po' anfibologico, era naturale che facesse rizzare le orecchie alla gente. E quando al maturarsi dei grandi eventi della patria l'Aleardi uscì fuori con quel suo canto che s'intitola *I Sette Soldati*, fu un grido di gioiosa meraviglia dappertutto.

L'autore diventò di punto in bianco poeta civile: quel suo canto parve la voce dell'Italia schiava, anzi di tutte le nazioni schiave ed oppresse, che tentassero con magnanimi sforzi di spezzar le catene della servitù per sbatacchiarle sulla faccia ai tiranni: neppure mancarono i fanatici che anteposero l'Aleardi al Niccolini e a Giovanni Prati, inventando perfino una poesia e una scuola aleardiana, come si fosse trattato di un nuovo Leopardi, di un Leopardi unicamente patriottico. Poi, colla liberazione delle provincie venete, nella tumultuosa vicenda degl'incalzanti avvenimenti politici, quella gran luce della poesia aleardiana illanguidì, quella gran fiamma di susci-

Arturo Graf.

tati entusiasmi si spense. Il pecorame servile degli imitatori ritornò svergognato negli ovili, senza neanche avere il coraggio di belare (all' Aleardi toccò anche il periglioso onore di trovare imitatori) e il poeta dei *Sette Soldati* spese d'anno in anno, non la rendita, ma proprio il capitale di quella celebrità così rapidamente acquistata: sicchè di lui si può dire che in poco tempo rimanesse povero in canna. Il suo volume di Versi, dove pur non mancano liriche di qualche bellezza, non si lesse più, se non col proposito di meravigliarsi come mai intorno a que' versi si fosse fatto tanto scalpore.

Anche l'Aleardi si accorse di quel suo tramontare improvviso: ed ebbe allora ambizioni di prosatore arguto ed immaginoso, ambizione che cercò di sodisfare leggendo lezioni d'estetica nella fiorentina Accademia di Belle Arti, dove tanti anni prima aveva insegnato con ben altra competenza il Niccolini. E nella prosa fu elegante, artificioso, un po' barocco, come era stato lezioso e prezioso nella poesia, con una certa sua maniera di svolgere, di abbellire, d'illuminare i concetti, propria d' uno che volesse stare fra le due selle di un settecento secentistico, e di un ottocento rinnovatore. All'Aleardi toccò la malinconia di sopravvivere alla perduta popolarità, e morì pressochè dimenticato nel 1878, di sessantasei anni.

E siamo pervenuti così ai grandi fatti del cinquantanove e del sessanta, alla guerra contro l'Austria e contro il Borbone, allo sfasciarsi subitaneo dei troni, alle fughe di principi che non dovevano più regnare, perchè tutti più o meno luogotenenti dell'impero austriaco, alle insurrezioni pacifiche, ai leggendarî eroismi della camicia rossa, alla conquista dell' unità della patria, sospiro di sei secoli. Ma dove sono i poeti di quelli anni? Quali strofe alate (nulla contano quelle mediocri e addirittura pedestri del Mercantini per il suo Inno di Garibaldi), quali strofe penetrarono nelle menti commosse, e accompagnarono sui campi di battaglia le schiere vincitrici? La cronaca poetica di quelli anni non offre che una poesia di Giosuè Carducci, intitolata *La Croce di Savoia*. Messa in musica da Carlo Romani, ebbe voga per qualche mese nelle città toscane, non riuscì che a stento a varcare i confini del granducato, poi, dopo la pace di Villafranca, non più letta e non più cantata, andò a finire sui baroccini dei rivenditori di strenne e di canzoni.

Quando i posteri vorranno giudicare quel nostro periodo di storia letteraria, chi sa mai a quali e quante cagioni attribuiranno il fenomeno, un po' singolare, di quell'ostinato silenzio della musa italiana, ben diverso dalla parlantina poetica di dodici anni prima. Se non che, soffermandoci al quaran-

totto, s'è visto che, nella stura di tanta poesia patriottica, poche furono le liriche che davvero meritassero di sopravvivere. E il cinquantanove, arrivando un po' improvviso, trovò mancanza di preparazione, trovò anche — e questa forse è la principal cagione del silenzio — che gli uomini di lettere, naturalmente anche i poeti, nella servitù dei dieci anni s'erano piuttosto nutriti di storia, di filologia, di classicismo puro, anziché lasciarsi andare alle blandizie e alle seduzioni del romanticismo. C'erano state anche lotte vivaci tra la risorgente scuola lombarda, rimasta fedele al Manzoni e diffonditrice del proprio verbo fra le colonne del giornale letterario *Il Crepuscolo*, e la giovine scuola toscana capitanata dai nuovi goliardi intitolatisi da sè medesimi *Gli Amici Pedanti*. E in quelle polemiche, di cui oggi non sopravvive più neanche l'eco, si sciupò dalle due parti parecchio inchiostro, e fin qui poco male: ma quel che fu peggio, si perdette un tempo prezioso.

Ma pure, di mezzo a quelli oziosi battibecchi, balzò fuori armato per la battaglia poetica un giovine maremmano, uscito pochi anni prima dalla Scuola Normale di Pisa, e allora insegnante lettere umane nelle scuole di San Miniato al Tedesco. Egli pubblicò in un opuscolo, modesto di forme, i suoi primi canti, e riuscì a scuotere la universale indifferenza per tutto quello che fosse poesia. Alla maschia gagliardia dei concetti, addensati in que' versi da Giosuè Carducci, corrispondeva una forma rigidamente classica, la quale se fece gridar come aquile gli avversari degli *Amici Pedanti*, anche chiamò attorno al nuovo poeta una fitta schiera di ammiratori. Esaminato e discusso dai giornali letterarî d'Italia, il volumetto si diffuse anche fuori della Toscana, e d'allora in poi il nome di Giosuè Carducci risonò dappertutto, come quello di un restauratore della buona poesia italiana.

Mario Rapisardi.

Sono passati dalla pubblicazione di que' primi versi ben quarantaquattro anni: e il poeta, non ostante l'immane lavoro di erudizione e di filologia a cui si può dire abbia consacrata la vita, non ostante le fatiche improbe dell'insegnamento che impartisce da quarant'anni nella Università di Bologna, ha sempre alimentato nella fantasia e nell'anima il fuoco sacro che le Muse a pochi concedono, ha arricchito il mondo di versi imperituri, sì che tutta l'Italia, riverente e commossa, lo saluta principe fra i poeti viventi. Dalle sue prime liriche all'ultima « ode barbara » che si può dire d'ieri, quanta ricchezza e varietà di forme e di stili, quale successione di capolavori, quale austero concetto dell'arte, quale entusiasmo perennemente giovanile! A lui si volsero e si volgono, accesa l'anima di speranza, anche se i fantasmi di future conquiste ideali non ne

occupano le menti, i giovani che vogliono le lettere sieno non vano trastullo arcadico, ma strumento di civile progresso: e a lui guardano gli uomini maturi, commossi di tanta balda perseveranza, ammaliati quasi da tanta limpidezza di luce che circonda la testa vigorosa del grande poeta. Al quale deve anche l'Italia, con la inaspettata fioritura delle « Odi Barbare » la resurrezione degli antichi metri latini ravvivati col pensiero moderno. E anche qui, come al tempo delle prime liriche carducciane, si aprirono le cateratte ai grandi fiumi della critica, che ingrossati di mille ruscelli, e di qualche centinaio di torrenti spumeggianti, andarono a gettarsi gorgogliando nel gran mare dell'umana bestialità. Ma come snella nave, che per la mirabile costruzione sfidi agevolmente le onde imbizzarrite e si compiaccia anzi di scherzarvi, il volume delle *Odi Barbare* percorse trionfalmente il cammino, e di tutti gli altri volumi del Carducci è forse quello che oggi è più letto e più ammirato.

Il Trezza, uno degli acuti critici dell' ultimo trentennio, parlando delle Odi Barbare, previene l'obiezione che qualcheduno potrebbe fare, avere cioè il Carducci sforzato l'impossibile, perchè il principio che regge la metrica antica è diverso da quello che regge la moderna, e perchè ciò che era euritmico in una strofa greco-latina non lo potrebbe essere in una strofa italiana. « Tutto ciò è vero (dice il Trezza) ma è pur vero che il ritmo possiede una flessibilità di movenze, per cui si atteggia diversamente secondo la materia nella quale s'incarna, e che nelle forme italiane c'è tanta corrispondenza di suoni con le latine, che un poeta può riprodurre almeno in parte i ritmi affini ». E il Trezza aggiunge, che ricostruendo i ritmi classici seppe il Carducci accordarli con tanta arte nel suo pensiero poetico, che non paiono reminiscenze di forme defunte, ma creazione vivente e nuova.

Pochi altri nomi il secolo decimonono ha da aggiungere alla lista già lunga: nomi di satelliti modesti, che s'illuminarono delle luci profuse dagli astri di prima e di seconda grandezza. Così scrissero versi di vario argomento Iacopo Sanvitale e Pietro Martini di Parma: versi o ispirati dagli avvenimenti in mezzo ai quali i poeti si trovarono involti, o sgorgati dal cuore, quando il cuore, combattuto da varii affetti, sente il bisogno di manifestarli: che sono sempre i versi migliori, perchè più sinceri. Così le poesie di Pietro Martini, dopo una prima carovana di cui la immaginazione e il sentimento fecero le spese, divennero, con l'incalzare degli eventi politici, filosofiche, morali e satiriche, ma calde sempre dell'amore del bello e del vero.

Emilio Frullani è un altro gentile poeta della gentile Toscana. Sobrio produttore di versi, per una certa sua incontentabilità che seppe vincer di rado, non fece gemere troppo spesso i torchi: ma le cortesi anime troveranno nelle castigate strofe del poeta fiorentino più di un barlume della classica eleganza.

Di Giulio Carcano milanese si leggono ancora le traduzioni in versi sciolti dei drammi dello Shakespeare: si leggono non perchè abbiano resistito alle indagini e ai colpi della critica, ma perchè del grandissimo fra i poeti drammatici di tutto il mondo non c'è una traduzione migliore. Il tranquillo carattere e la placida lattiginosa fantasia del Carcano erano piuttosto adatti a

quei brodi lunghi della *Ida della Torre*, novella in versi, e dei romanzi in prosa *Angiola Maria* e *Damiano*, che non ai corruschi lampeggiamenti e alle tempeste sublimi del genio dello Shakespeare. Per tradurre il poeta inglese, occorre un'anima e una fibra di poeta: forse un Vincenzo Monti o un Ugo Foscolo. Cotesta anima e cotesta fibra potrà darcele, se mai, il secolo ventesimo.

Più che due o tre volumi di versi, che pochi leggono, bastò a far quasi celebre Giacomo Zanella, vicentino, una sua lirica intitolata *Per una Conchiglia fossile*. Quale italiano, anche se mezzanamente colto, non la ricorda?

Alfredo Baccelli.

Sul chiuso quaderno
di vati famosi
dal musco materno
lontana riposi:
riposi marmorea,
dell'onde già figlia,
ritorta conchiglia.

La felice arditezza del poeta, di raccontare e descrivere in una luminosa lirica le origini della terra e del genere umano secondo i postulati della scienza geologica, ebbe il premio che meritava. Il nome di Giacomo Zanella fu da tutti ripetuto e acclamato, siccome quello di un poeta che alla elegante sobrietà del Parini, del Parini lirico, univa la ricchezza delle sfolgoranti immagini foscoliane. Se non che nelle celebrità velocemente acquistate si annida sempre un pericolo: e il pericolo consiste nella crudele condanna di cotesti infelicissimi uomini celebri alla pena dei capolavori a vita. Forse lo Zanella ha scritto, dopo la « Conchiglia fossile » liriche non meno alte per la ispirazione, non meno nobili nè meno smaglianti per la forma e per lo stile: ma tant'è: le acute rimembranze di quel primo arditissimo volo mortificarono i voli seguenti. Se ne accorava spesso con gli amici il gentil poeta, e un poco anche si sdegnava — ma erano sdegni brevi perchè egli ebbe indole mite — tutte le volte che vedesse stampate accanto al suo nome le parole « autore della Conchiglia ». Poi adagio adagio si rassegnò, e nella evangelica umiltà del ministero sacerdotale diceva che i contemporanei erano stati anche troppo buoni con lui.

Eccoci giunti agli ultimi aneliti del secolo: alle nuove scuole cioè, la cui caratteristica è una irrequieta ricerca di forme inusitate, contro le quali combattono i seguaci, pochi ma valenti, del grande maestro Giosuè Carducci. Sulle orme sue, ma con libero passo e disinvolto, scrissero lodate liriche Giuseppe Chiarini, Guido Mazzoni, Giovanni Marradi, Enrico Panzacchi, Olindo Guerrini: e quest'ultimo pigliando il falso nome di Lorenzo Stecchetti, cioè di un immaginario giovanotto di cui ci si dette ad intendere essere morto

tisico a poco più di vent'anni, pubblicò un volume di versi erotici: ma così ricchi di spontaneità, improntati di così salace passione, che la esaltata gioventù italiana quasi quasi non giurò più che in nome dello Stecchetti. Poi l'ebrezza passò, anche perchè il poeta non si fece più vivo quasi mai, o si perdette in polemiche, in gingilli, in quisquilie letterarie. Giovanni Marradi invece, con un concetto più sano dell'arte, riuscì ad ammodernare le forme classiche, spirandovi per entro un calore inusitato di vita: e innamorato com'è della natura, seppe riprodurne i varii aspetti e gli spettacoli con felicissime forme e con ricca vicenda d'immagini. Enrico Panzacchi, pur serbandosi, da buon bolognese fedele alla scuola carducciana, se ne discostò talvolta con certe sue liriche di svelta andatura, tenui come gli argomenti che trattano, ma eleganti, perspicue e non di rado improntate d'una tal quale malinconia.

Direi anzi che la malinconia è il sentimento che domina nella lirica degli ultimi anni: una malinconia, figliuola anche questa della universale irrequietezza degli spiriti, anelanti a qualche cosa che speravano di raggiungere in tanta pienezza di eventi da cui è balzata la nuova Italia; ma un qualche cosa che è ancora, parrebbe, circonfuso nelle nebbie dell'incerto avvenire.

Arturo Graf, per esempio, poeta di bell'ingegno, va anche più in là: la sua malinconia è resinosa come la pece, nera come il carbone: ma appunto perchè essa veleggia nei mari di una perpetua indeterminatezza e di una incontentabilità che trapassa i confini dell'umana discrezione, con questo di più che il poeta mai non ci spiega il perchè di quel sempiterno suonare a morto, così è presumibile che le sue Liriche, le sue Fantasie, i suoi Poemetti non entreranno mai nel pieno dominio della popolarità. Questa popolarità è mancata pure ad un altro, al catanese Mario Rapisardi: autore più specialmente di due poemi, *Lucifero* e *Giobbe*, che destarono lì per lì la curiosità dei dotti e della critica: poi nessuno ne parlò più. Il Rapisardi, com'è proprio degl'ingegni meridionali, volle introdurre nella poesia le speculazioni e le sottigliezze filosofiche, e questo peccato d'origine non potè essere riscattato neanche dalla bellezza armoniosa dei versi, e da una talquale peregrinità e lucentezza d'immagini. Fece un po' di chiasso il suo nome un vent'anni fa, per avere voluto il Rapisardi rispondere con qualche morso a una unghiata leonina di Giosuè Carducci; ma erano passati i tempi in cui la gente facilmente si compiaceva dei battibecchi letterari, e anche questo andò a morire fra gli sbadigli.

Domenico Gnoli e Alfredo Baccelli sono i soli che rappresentino la superstite tradizione della scuola romana. Lucido nella forma, castigato nello stile, felicemente sobrio nelle immagini, lo Gnoli ha liriche che piaceranno sempre ai cultori della poesia classica: Alfredo Baccelli più moderno, più agile, più armonioso, è quasi un anello di congiunzione fra gl'innamorati del passato, e gli affannati ricercatori dell'avvenire. Le poesie sue hanno sopratutto vivo il sentimento della natura, osservata da lui con limpido occhio: una natura non inerte, animata bensì da un concetto alto dei destini della umanità. Egli vagheggia ideali fulgidi, che sorridono alla sua fantasia con le luci sideree della speranza, e gli accendono l'anima di giovanile entusiasmo.

Non rappresentanti piuttosto di una scuola che di un'altra, o di questa o di quella regione italica, ma accesi tutti nell'amore del vero e dell'arte, sono da registrare qui altri nomi di valenti, o di valentissimi addirittura, che impressero e imprimono orme più o meno profonde nel solco della poesia nazionale: e fra i tanti basti citare il Milelli, il Colautti, il Pascoli, Corrado Corradino, Severino Ferrari, l'Orvieto, il Conforti, il Della Porta; pervenuti alcuni alla virile maturità, sorridenti altri nella beata giovinezza degli anni, prosecutori tutti di generosi e nobili ideali, anche se talvolta la precisione del concetto rimanga se non offuscata, per lo meno un po' mortificata dalla bramosia di raccapezzar nuove forme. Questi poeti che ho citati, più che far professione di poesie, onorano le lettere italiane, o con l'insegnamento, o con pubblicazioni di opere ragguardevoli, o con le battaglie polemiche della Rivista e del giornale. Sentinelle avanzate del nuovo secolo ventesimo, par che pieghino all'indietro la testa, e tendano l'orecchio nell'aspettativa delle nuove coorti di combattenti. Per ora c'è il silenzio un po' dappertutto: ma si sa che l'ultima a esular della terra è la speranza: dunque nel nome santissimo della poesia speriamo pure.

Gabriele D'Annunzio.

I nomi assunti dalle nuove scuole, a cui disopra accennavo, sono presi in prestito dalla Francia: e perchè vi appaiono i sintomi di una degradazione intellettuale, così dobbiamo far voti perchè una nuova e sana corrente di poesia le trascini nel baratro, in cui vanno ad inabissarsi gl'inutili tentativi. Capo della scuola dei *decadenti* fu negli ultini venti anni l'abruzzese Gabriele D'Annunzio: poderoso ingegno, fantasia elettissima, spirito scettico, creatore o manipolatore di nuove forme, che egli sa piegare, con la tenace volontà e con l'indefesso lavoro, alla espressione dei concetti più astratti. Le liriche del D'Annunzio non sono la imitazione piuttosto di un genere che di un altro: ma tutti i generi si fondono, anzi si confondono in quella sua mente assimilatrice. Ricco di licenziose eleganze come un poeta del Rinascimento: cesellatore di ottave che ricordano Lorenzo il Magnifico e il Poliziano: sorridente talvolta di malizia ariostesca, e un'altra volta artificioso come un secentista e frondoso alla frugoniana: per bizzarria meditata austero e sobrio come una strofa del Parini, grecizzante e latineggiante alla Leopardi, immaginoso al pari del Monti, foscoliano a tempo avanzato, con qualche spizzico del Byron, dell' Hugo, del De Musset, Gabriele D'Annunzio ha dato e continua a dare questa singolar prova d'ingegno, di parere cioè, non ostante le molteplici imitazioni, un poeta originale. Certo egli è tra i

viventi, dopo il Carducci, il verseggiatore più ammirato: ma è anche di tutti il più discusso. Soggioga con la malia delle immagini, molce l'orecchio con le armonie inusitate della strofa, ma non persuade e non convince. Nelle sfavillanti architetture dei poemetti, delle romanze, delle odi, e in quelle sue divagazioni recentissime che egli intitola Laudi, si accumulano tesori di forma e di stile: ma dal luccicchio abbarbagliante delle immagini nessun nuovo pensiero balza fuori, o un pensiero qualsiasi emerge a fatica, come il naufrago a cui dieno fastidio i pesanti abiti inzuppati. Nella fama grande già acquistata, e diffusa pure al di là dei confini d'Italia, il D'Annunzio vede i sintomi certi, gl'indizî sicuri di un'aureola di gloria: nè a togliergli o a scemargli la giovanile illusione della mente sono valsi i modestissimi successi, talvolta le aperte riprovazioni toccate ai suoi tentativi drammatici. Risorge più baldo, più audace dalla sconfitta, e trova modo, comunque, di fare parlare di sè. E così il secolo decimonono, illuminato al suo nascere dal classico sole di Vincenzo Monti e di Ugo Foscolo, si chiude scintillando nelle trepide e fredde luci delle aurore boreali, addensantisi nella lirica di Gabriele D'Annunzio.

VII.

Donne poetesse, e poeti dialettali.

Le ragioni animatrici di questo rapido studio mi hanno costretto ad essere involontariamente scortese, citando solamente in ultimo i nomi delle donne, che consacrarono l'ingegno alle discipline poetiche. Ma il numero delle eccellenti è scarso: e nessuna esercitò sulle vicende della poesia una influenza notevole. Se non che taluna di loro, Giuseppina Guacci ad esempio, seppe suscitare nei giovani ingegni napoletani l'emulazione del canto, e mantener vivo l'amore della patria e della libertà. Ella nacque a Napoli nel 1808, vi morì quarantenne appena: ed ebbe carissime la compagnia e l'amicizia di uomini che si chiamarono Paolo Emilio Imbriani, Alessandro e Carlo Poerio, i due Baldacchini, Mariano D'Ayala, Giacomo Leopardi. I due volumi di versi della Guacci furono detti dal Settembrini « uno scrignetto di giojelli, diamanti d'acqua purissima, di lavoro perfettissimo ». L'illustre uomo corre forse un po' troppo, e l'affetto e l'amicizia lo inducono ad esaltare quel che è soltanto e con molte riserve lodevole. Nella Guacci, come in Giuseppina

Giannina Milli.

Turrisi Colonna palermitana morta a ventisei anni nel 1848, la foga impetuosa dell'idea prorompe a scapito della forma: ma i loro canti si salvano per la nobiltà dei concetti, e per la incomunicabile grazia muliebre. Della Guacci possono ancora leggersi, come documenti poetici del tempo, *l'ultima ora di Saffo* (che il Settembrini classifica addirittura tra i capolavori della poesia moderna, e qui davvero egli corre a scavezzacollo) le canzoni alle *Stelle,* al *Leopardi,* alle *Donne italiane,* e il poemetto *Ermanno e Teodoro.*

Erminia Fuà Fusinato.

Poco dopo il cinquanta, nelle sale delle Accademie, delle Società filarmoniche, perfino nelle platee dei teatri si affollarono per varî anni spettatori meravigliati, per udirvi una improvvisatrice di versi. Ebbe nome Giannina Milli, ed era nativa di una città del mezzogiorno. La Milli fu, tra gl'improvvisatori italiani, l'unica forse che non ricorresse all'ausilio di compari datori di temi e di rime obbligate, e che non ingannasse il buon pubblico con giunterie e con indecorosi giochi di bussolotti. Di fantasia ardente come la terra della sua patria, di vivace e pronto estro, d'ingegno vigorosamente nutrito con buoni studî, la Milli disperse gran parte della sua attività intellettuale nel rodio e nello struggimento dell'improvvisare: e quando volle darsi ad opere più tranquille e meditate, non potè sfuggire al demone del far presto. N'è prova il volume di liriche che pubblicò, e che nessuno oggi più legge.

Serena fantasia, e mente e cuore atti ad interpretare poetici sentimenti ebbero le due Mancini, madre e figlia. Laura Beatrice Oliva, moglie del giureconsulto Stanislao Mancini, e la loro figliuola Grazia coltivarono con buon successo la poesia. Più vigorosa nello stile la madre, l'altra più carezzevole per la soave armonia dei versi, tutt'e due emergono per nobiltà di concetti, e per aver fatta servire la poesia quale strumento efficace di educazione civile. Una terza poetessa, congiunta alla famiglia Mancini per un mal riuscito matrimonio, Evelina Cattermole, ebbe un decennio di quasi popolarità col pseudonimo di *Contessa Lara.* Le sue liriche, anche se talvolta non le copre il verecondo riserbo che è nella donna come una seconda natura, hanno intonazioni, atteggiamenti, bagliori fugaci di poesia vera. Ma un po' raminga per il mondo, cercatrice di affetti profondi che rapidamente le sfuggivano, bisognosa di lavoro per vivere, non trovava il tempo per pulire e limare le cose sue. Appartenne a quella che è di moda chiamare *bohême* giornalistica, e morì tragicamente, uccisa da un uomo che ella credette di amare.

Trent'anni prima (corre volentieri la mente alle immagini di un sereno contrapposto) aveva brillato di mite luce poetica una donna, che volle esular da Venezia quando alle impazienze patriottiche pareva non corrisponde-

sero i troppo tardi eventi. Ella ebbe nome Erminia Fuà-Fusinato: e fu sposa a quell'Arnaldo Fusinato, che deposta la carabina del volontario dopo le infelici guerre del quarantotto e del quarantanove, afferrò la penna e scrisse roventi satire contro l'oppressione del governo. In Erminia Fuà Fusinato l'ardente patriottismo si fuse e quasi si temperò nelle grazie dell'ingegno squisitamente muliebre: onde le liriche scritte da lei, pure informandosi a un apostolato civile, ebbero sempre il fascino irresistibile della gentilezza nel pensiero, della perspicuità nella forma.

Un'altra donna, che parve nascendo fosse presa per mano dalla sventura ma che fu salutata, poco più che ventenne, dai giovanili fantasmi della rinomanza, è la poetessa Ada Negri.

Evelina Cattermole « Contessa Lara ».

Uscita appena dall'adolescenza, e condannata alla dura disciplina di maestra comunale in un oscuro borgo del milanese, prorompe in impazienze quasi selvaggie, perchè le sue aspirazioni sono ben altre, e miti, mille voci le parlano dentro, e la fantasia eccitata idoleggia un mondo d'inusitati splendori. Dalla abiezione della scuola, dove insegna a ottanta monelli riottosi e selvatici, corre col pensiero anelante alle gioje che le sono contese.

> Vedi laggiù nel mondo
> quanta luce di sole e quante rose!
> Senti pel ciel giocondo
> i trilli delle allodole festose,
> che sfolgorìo di fedi e d'ideali,
> quanto fremito d'ali!

Di Ada Negri scrive così Sofia Bisi Albini: « la nota dolce della lirica di Ada Negri sgorga sempre e sola dal ricordo della fanciullezza cullata dall'amore di sua madre, o dall'amor materno che le appare come un lontano miraggio di pace. La desolazione non accascia però a lungo Ada Negri: ella scatta come una molla d'acciaio, l'amarezza dello sconforto si muta in un lampo di sfida, in impeto di audace speranza. Par che la sua personcina diventi più alta, quando sfidando la miseria « orrido spettro dalle scarne braccia » esclama:

> È mia la giovinezza, è mia la vita!
> Nella pugna fatale
> non mi vedrai, non mi vedrai sfinita.
> Su le sparse rovine e su gli affanni
> brillano i miei vent'anni! »

Fantasia ardente, cuore dischiuso in più soavi sentimenti e alle passioni più torbide, e un vivido concetto, quantunque un po' rude, delle bellezze

dell'arte, dettero nei passati anni una talquale celebrità ai versi di Annie Vivante, versi ai quali non mancarono i pubblici suffragi di Giosuè Carducci. La gentile e un po' fantastica creatura percorse rapidamente, troppo rapidamente, la trajettoria di una rinomanza che accennava a voler essere durabile: poi a un tratto quella gran fiammata di luce, che parve emanare dalle audaci poesie, si spense, e l'astro scomparve fra i tranquilli veli onde si adornò l'alcova matrimoniale. Di Annie Vivante non parla più oramai che qualche cronista ritardatario.

Ada Negri.

Educata a più severa scuola, e innamorata di più austeri ideali poetici è Alinda Bonacci Brunamonti, le cui poesie pregevolissime per la forma, e ravvivate di nobili vivaci immagini, annunziano nell'autrice un senso delicato, si potrebbe quasi dire aristocratico della vita, come anche rispecchiano la casta severità dell'ambiente in cui ella ha sempre vissuto.

Valorose combattenti nella battaglia poetica contemporanea sono da citare, fra molte altre, Elda Gianelli e Luisa Anzoletti: appartenenti entrambe a quella regione che si ostina, con magnanima pertinacia, a voler essere italiana, non ostante i trattati e le convenzioni diplomatiche.

M'è occorso, parlando del Prati, di nominare Francesca Lutti. Educata nel magistero delle lettere, e più specialmente nella poesia da Andrea Maffei, Francesca Lutti, di nobile famiglia trentina, ebbe singolarissimo l'ingegno, non potuto offuscare neppure da una modestia che parve eccessiva, ed era invece una caratteristica della sua indole. Scrisse novelle e liriche di grande pregio, e « un poema contemporaneo » intitolalo *Alberto* di ventisei canti in ottava rima. Il Maffei stesso volle curare la edizione del poema, e in un suo discorso notevolissimo, che serve di prefazione al libro, giustamente osserva come l'ingegno della Lutti, educato alla maniera dei classici, superi con belle mosse tutte le difficoltà che sono inerenti all'ottava. « Non pure una volta (scrive il Maffei) m'è intervenuto d'abbattermi in una ottava mal cucita, dove i pensieri stentati si aggruppino mal volentieri insieme. Invece ella cammina sempre spedita, intera, d'un getto solo, intessuta in una maniera disinvolta, e con un fare ariostesco. »

Alinda Bonacci Brunamonti

Ricca per censo avito, e felice negli ultimi anni della giovinezza perchè

sposata all'uomo da lei teneramente amato, Francesca Lutti si spense nel vigore rigoglioso dell'ingegno, e si spense con lei l'ultimo superstite raggio di quella fiamma intellettuale, che brillava d'italianità così fulgida nei poeti trentini.

Vittoria Aganoor.

Un nome carissimo alle Muse chiude la breve lista: il nome di Vittoria Aganoor: armena d'origine, ma italiana per nascita, datasi al culto fervido dell'arte nella patria di Gaspare Gozzi. I futuri biografi di lei diranno che nelle discipline poetiche le fu guida Giacomo Zanella, l'acclamato autore della *Conchiglia fossile*. Ma i maestri veri di Vittoria Aganoor furono i grandi poeti di tutti i secoli: in essi cercò e fece suoi i germi fecondi di una poesia, che alimentata poi e cresciuta nelle austere meditazioni e nelle contemplazioni ideali della vita, rifulse e rifulge in liriche di gagliarda originalità. Gl'incanti di Venezia, della città da lei preferita, si tramutano nei suoi versi in incanti di armonia ineffabile; e quel non so che di molle e di languido, che par si accompagni con l'aria tremula, con le alghe ondeggianti, con la marmorea fantasmagoria dei palazzi che accerchiano la città, diventa nei versi dell'Aganoor visione poetica di qualche cosa di virile. Non è la Venezia delle brune gondole, e dei perpetui lumi di luna che inondano le facciate di San Marco e del palazzo Ducale; è piuttosto l'antica dominatrice dell'Oriente, a cui balenano in fronte le memorie di una vita più intensa e più fiera. E io sinceramente confesso che in tanta miseria di poesia contemporanea, in tanto affannarsi alla ricerca del contorto, del bislacco, del paradossale, le liriche di Vittoria Aganoor mi paiono canti primaverili che ricreano l'anima, barbagli sfavillanti di belle luci, lieti fruscî di rami che scintillano al sole e che commove la profumata brezza marina. Queste poesie, riunite da un anno in volume, cantano in gagliardo metro gli umani dolori e le grandi sofferenze dei popoli, raccontano anche, nella luminosa visione dei secoli trapassati, eroiche gesta, martirî ignoti e ineffabili, il sorgere, il cadere, il rifiorire delle civiltà. Sono concenti melodici che si ripercotono nelle nostre anime, e vi suscitano le profonde malin-

Elda Gianelli.

conie delle ravvivate speranze che al cessar del canto s'involano, ma lasciano dietro a sè come una vibrazione, quasi di corde metalliche di uno strumento sapientemente toccato. Una delle bellissime liriche è consacrata al *Silenzio*, amante misterioso della notte.

Ei viene. In un istante
ogni suono è caduto:
viene con passo muto
della notte l'amante.

Di stelle una corona
sul capo egli le allaccia:
apre le immense braccia
e tutta ella si dona.

E nella notturna estasi così parla alla mistica amante il Silenzio:

Ho mille regni, o mia
unica, e tutta io voglio
pel mio supremo orgoglio
dirtene la magìa.

Vedi? dei sogni aperti
al taciturno volo,
son miei l'algente polo
e i torridi deserti,

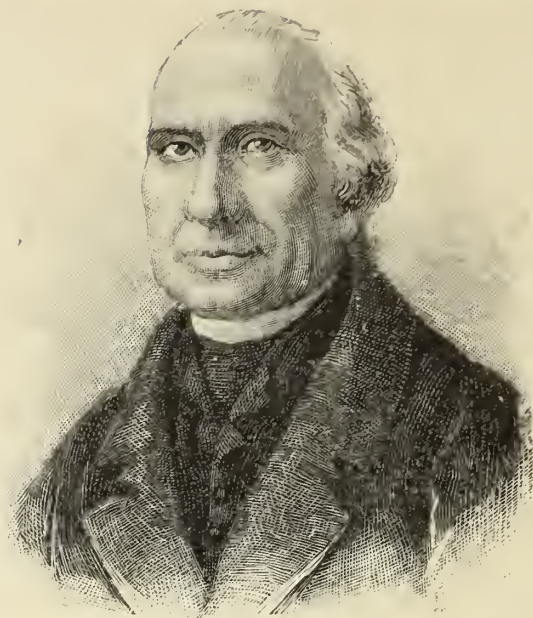
mie le città superbe
che strusse la divina
ira; quella ruina
veston licheni ed erbe:

. . . .

ma solo, io solo, il forte
palpito ancora ascolto
del popolo sepolto
sotto le città morte....

Riassumendo in brevi cenni la storia della poesia dialettale del morto secolo, poco occorre dire di Giovanni Meli, siciliano. Quando sorse il 1800 egli aveva raggiunto i sessant'anni, aveva già scritte meravigliose egloghe e gli Idilii, che si dissero paragonabili soltanto a quelli di Teocrito. Il Meli dunque appartiene alla generazione che tramontò con i primi ribollimenti rivoluzionari, e appassisce con lui, si può dire, la freschezza di quella poesia dialettale sicula, che spontanea e fragrante cantò le divine bellezze naturali di un paese, il quale dà la immagine di un pezzo di paradiso caduto in terra E la eredità del Meli non fu raccolta da alcuno.

Carlo Porta.

Ma i veri, i grandi poeti dialettali, che sollevarono a dignità d'arte nel nostro secolo l'umile dialetto delle loro regioni, anzi delle loro città, furono due soltanto: Carlo Porta milanese, e Gioachino Belli romano. Dell'ottocento il Porta visse i primi ventun anno, ed era nato in Milano nel 1775: e la parte più bella, più ricca, più notevole della sua poesia risale a quelli anni

Giovanni Meli.

del nuovo secolo, in cui, per le mutabili vicende politiche, e per il rapido succedersi di governi, la vena satirica si apre più agevolmente la strada: anni di effimere glorie, di bassezze e di turpitudini permanenti, d'interessi in accanita lotta fra loro, di superstizioni, d'ignoranze, di cupidigie. Carlo Porta, che ebbe acutissimi il dono e il senso della osservazione, fu l'acclamato flagellatore di quel tempo, e raggiunse ancor vivo una celebrità tanto più grande, quanto furono più vivaci le guerre mossegli dai flagellati. Le sue poesie dialettali, meravigliose di spontaneità, di forza comica, e copiatrici fedeli del vero e della natura, sono anche un prezioso documento storico, perchè riproducono al vivo la vita pubblica e privata della Milano d'allora. Giuseppe Rovani, in uno studio accurato sulla poesia vernacola milanese, scrisse che il Porta ebbe tutte le qualità che distinguono il poeta satirico e il poeta civile, ebbe profondo e insistente lo spirito d'osservazione, e quella dirittura dell'ingegno, che delle cose e degli uomini sa colpire ciò che veramente merita riprensione, e una intrepidezza e una audacia d'assalto da non concedere scampo e da togliere il respiro a coloro cui muove guerra « A tutto ciò (continua il Rovani) si aggiunga uno stile incomparabile, ricco, pieghevole, colorito, incisivo, pittoresco ». Il Manzoni e il Grossi, schietti ammiratori del Porta (il Grossi ne dettò una bella biografia) lo mettevano, per la forza e la efficacia satirica, insieme col Giusti, chiamando quest'ultimo il *Porta toscano*. E all'autore dell'*Ildegonda*, che scrivendone al Giusti stesso lo pregava di non adontarsi d'esser posto a confronto con un poeta dialettale, rispondeva l'autore del *Sant'Ambrogio*: « tutt'altro che avermi a male d'esser messo accanto al Porta ; anzi beato me se gli legassi le scarpe. Il Porta è nato poeta, ed ha fatto bene a scrivere come ha scritto. »

Non dissimile dal Porta negl'intenti che ebbe in mira fu il romano Gioachino Belli. Vissuto in tempi infelicissimi (dal 1791 al 1863) il Belli fu spet-

tatore di tutte le miserie e delle vergogne politiche che pullularono e che si commisero negli anni feroci delle reazioni, e negli anni della scandalosa baldoria clericale, quando si credette d'avere strangolata per sempre l'idra rivoluzionaria. Nei sonetti di Gioachino Belli tutta la vita romana è ritratta con una fedeltà e una precisione che si potrebbero dir fotografiche, se non le ravvivassero gl'immortali colori dell'arte. In quella apparente sprezzatura, che è un po' nell'indole del dialetto romanesco ma che nasconde un sottilissimo eletto magistero, la satira prorompe e trasuda da tutti i pori delle parecchie centinaia di sonetti: una satira che non la perdona a nessuno; dal governatore di Roma al più abietto degli impiegati, dal Papa al più umile prete scagnozzo, dal palazzo del principe romano all'osteria di Trastevere, e alla fontana delle lavandaie. Simile anche in questo al Porta, Gioachino Belli è osservatore profondo di cose e di uomini, è pittore insuperabile di costumi, e dalla volgarità del dialetto sa trarre efficacie, evidenze, rilievi e scorci scultorî. Sotto la sua penna attorcigliata a una frusta, la lingua del popolo fino allora poco pregiata si sollevò alle nobili altezze di una forma letteraria e poetica di primissimo ordine.

Non credo di dover mettere fra i poeti dialettali del secolo Renato Fucini, che collo pseudonimo di *Neri Tanfucio* scrisse dal '70 al '80 sonetti in vernacolo pisano: ricchi di un brio indiavolato, e pitture fedelissime di una regione spiccatamente originale. Più che in dialetto, vale a dire

Gioachino Belli.

in quel linguaggio particolare di una provincia che differisce dalla lingua comune della nazione, i sonetti del Fucini sono dettati con quell'insieme di stroppiature e di accorciamenti, di elisioni e di trasposizioni di sillabe, di sostituzioni di lettere, in cui appunto consiste il parlar dei pisani, di poco dissimile da quello della vicina Livorno. Felice nella scelta degli argomenti,

spontaneo e argutissimo nella forma, il Fucini godette e gode ancora le simpatie delle allegre brigate e di tutti gli uomini colti.

Ma la musa giocosa dell'Italia tace oramai da un gran pezzo, e se un fortunato seguace, più che un imitatore del Belli, è Cesare Pascarella, autore applaudito di molti sonetti dialettali, fra cui sono popolarissimi quelli intitolati a *Villa Glori*, e i cinquanta umoristici che raccontano *La Scoperta dell'America*, nelle altre regioni d'Italia non v'ha più traccia di poesia arguta che cerchi un potente ausilio nella lingua nazionale.

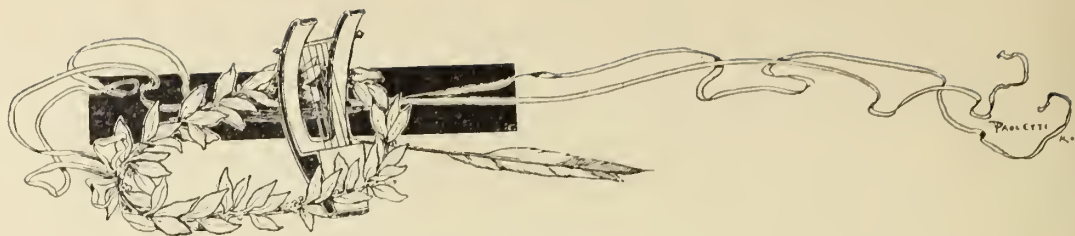
Renato Fucini — « Neri Tanfucio ».

Miglior fortuna ottengono i poeti dialettali, fra i quali alcuni, schiera novella di galiardi contemporanei, recitando di città in città favole, sonetti, poemetti, diffondono genialmente la conoscenza di una letteratura, he ha salde radici naturali nella tradizione del popolo. Dei poeti che possono dirsi veramente artisti del dialetto nativo, Salvatore di Giacomo e Ferdinando Russo meritano menzione speciale. Finissimo cesellatore sentimentale il primo, ricco di energia coloritrice il secondo nella riproduzione e nella dipintura dell' ambiente, sono, con qualche altro di minore importanza, i fedeli istoriografi della contemporanea vita napoletana: come lo è della vita bolognese A. Testoni con più maliziosa comicità, e della veneta il veronese e squisitamente sentimentale Berto Barbarani, e Alberto Viriglio, Leone Fino (Rico), Oreste Fasolo, Fulberto Alarni ed altri della torinese derivanti, chi più chi meno, da quella felice tempera di poeta vernacolo che fu Angelo Brofferio; e Attilio Sarfatti, infine, morto ancor giovine un anno fa, e che seppe renderci con grazia e con sapore goldoniani, in versi di bella armoniosa fattura, le femminili leggiadrie del dialetto veneziano, già tentato dal Dall'Ongaro e da altri minori.

Se non che oggi, la bella serenità dei passati tempi pare fuggita, come si sia avuta a male di qualche nostro sgarbo: quel che accade sulle pendici pressocchè abbandonate del Parnaso, è spettacolo che impensierisce e che rattrista. Il mondo poetico moderno pare si sia votato alla tetraggine, all' infoscamento, alla musoneria. Non è più l' accorata disperazione di un Leopardi, che trasse almeno dai profondi dolori della sua anima vibrazioni e fremiti di canti imperituri, ma sono tenebrori e aggrottamenti di sopraccigli come gli scatti di Arturo

S. di Giacomo.

Graf, o come le liriche sussultanti, balzanti, sudanti di Giovanni Pascoli: un neo-classico questo, già mentovato, alla cui fantasia pur balenano tali audacie di pensiero e di ritmo, da dare del filo a torcere ai più antichi e impenitenti romantici. Nè tale era certamente il voto del popolo risorto, quando sperò, terminata l'opera di rivendicazione nazionale, che nuovi orizzonti splendessero alla poesia italiana. Chiude invece quelli orizzonti rifulgessero e ce li nasconde un gran tendone di nuvole, che sembra voglia « negare il sole senza prometter la pioggia »: la benefica pioggia che ridia il lieto sussurro ai ruscelli oggi aridi, che faccia correre più rapidi e più abbondanti d'acqua i fiumi alla foce, e rinverdisca la campagna ringiovanendola. Non fruscio di foglie, non fremito d'ali, non i mille indistinti mormorii della foresta, ma la solitudine e il silenzio nell'aria immobile e bigia: tale, o io, m'inganno, è il funebre tramonto della poesia italiana nel secolo decimonono.

Berto Barbarani.

LA POESIA STRANIERA

I.

In Francia. — La schiera dei romantici.

Scrittori anche autorevoli hanno voluto provare che la rivoluzione dell' ottantanove fu piuttosto latina che francese: fu la protesta, tradotta in atto, contro il feudalismo imposto dalla razza germanica alla razza latina. Tanto ciò è vero — così quelli scrittori affermano — che i primi a raccogliere i benefizi delle sconfitte e delle catastrofi napoleoniche furono i tedeschi.

In sugli albori del nuovo secolo, la rivoluzione era già stata imbavagliata in Francia dal nuovo despota, e negli altri paesi latini, in Italia specialmente, si gingillava in brutte scimmiottature francesi. Era vigile la reazione, e nascondeva abilmente il suo gioco; ma stava pronta per riconquistare il perduto dominio. Se non che, riacquistandolo dopo il quindici, commise l' errore di credere che i bollori rivoluzionari fossero svampati per sempre; e non si accorse che sulle accumulate rovine, di mezzo ai campi ancora fumanti di sangue, un'idea soprannuotava: la nuova idea, o concetto che voglia dirsi, della risorta coscienza nazionale. Le spregiate plebi avevano acquistato dignità e nobiltà di uomini, e poche volte l' *homo sum* del poeta latino ebbe una così larga applicazione.

Ora è bene notare questo: che appunto di là donde vennero gl'involontari provocatori della rivoluzione, vale a dire dalla Germania, s'era diffusa per il mondo, negli anni precedenti all' ottantanove, quella nuova luce che tutti d'accordo chiamarono e chiamano romanticismo, parola che la baronessa di Stäel introdusse per la prima in Francia. Che ne sentissero gl'influssi gli scrittori della Enciclopedia, ossia i precursori e i preparatori del grande movimento sociale politico economico, non mi pare ragionevole. Quando gli iniziatori della celebre pubblicazione (il D'Alembert e il Diderot) avviarono la loro opera, vale a dire nel 1749, col famoso *Discorso preliminare*, in cui si tracciava tutto il programma della vasta Enciclopedia, il romanticismo germanico stava appena tentando le frontiere della Francia, e non per iniziativa dei due

grandi poeti: nato da pochi giorni il Goethe, ancora bambino di dieci anni lo Schiller. Potè indovinarne gl'intenti e averne i presentimenti Gian Giacomo Rousseau, che pubblicava nel cinquantanove *La Nuova Eloisa* e nel sessantadue l'*Emilio*, creando di punto in bianco la nuova e moderna prosa francese; ma sarebbe un anticipare gli eventi dirlo capo della scuola romantica in Francia. A lui bensì s'ispirarono, a lui morto undici anni prima della rivoluzione, gli irrequieti della fine del secolo e gli altri che videro sorgere l'alba del secolo decimonono; ma nella Francia come nell'Italia e come da per tutto (da per tutto ma non in Germania) la irrequietezza degli spiriti non si manifestò in opere durature consacrate dal crisma dell'arte. Le menti erano sbalordite, percosse, fatte silenziose dal turbinio vertiginoso dei pubblici eventi; e aspettavano riparate nell'ombra, come una carovana di nomadi cercanti un rifugio contro la improvvisa sollevazione della rena travolta in giro dai soffi ardenti del deserto. Non si discosterebbe dalla verità chi affermasse che ponte di passaggio fra i due secoli « l'un contro l'altro armato » fu nella produzione poetica la *Marsigliese* di Roger de l'Isle. E anche per questa, come m'è accaduto di dire a proposito dell'Italia, si può ripetere essere un po' troppo poco.

Andrea Chénier.

Precursore e veramente ispiratore della scuola romantica in Francia fu Andrea Chénier, morto sul patibolo nel novantaquattro, ma le cui opere poetiche non si pubblicarono e non si diffusero che nei primi anni del nuovo secolo. Lo Chénier, nobilissima anima e ingegno elettissimo, partecipò alla rivoluzione e ne fu vittima; e le sue poesie, pur rimanendo fedeli alle tradizioni classiche per quel che sia la forma, accettano delle nuove dottrine romantiche la parte più sana, e aprono la via ai giovani, impazienti di rompere una buona volta il silenzio. Ma nè anche lo Chénier può dirsi il poeta della rivoluzione, il cui spirito demolitore s'incarna invece tutto quanto nel Beaumarchais, e nei suoi capolavori drammatici *Il Barbiere di Siviglia* e *Il Matrimonio di Figaro*.

Fra la proclamazione dell'impero napoleonico e la rivoluzione del trenta, un periodo di ventisei anni bruscamente interrotto dalle inique stipulazioni diplomatiche del quindici, la nuova scuola dei romantici, i quali avevano nel raccoglimento e nella aspettativa affilate le armi, irruppe giovanilmente audace, e s'impose alle folle con la potente attrattiva del nuovo. Le varie, molteplici forme, in cui s'era svolta la poesia dei tempi preceduti, specialmente quella del così detto gran secolo di Luigi decimoquarto, non bastavano più, perchè c'era un altro ordine di sentimenti da esprimere, un'altra folla d'idee da svolgere. Anche lasciando stare l'abbandono della mitologia e delle sue

poetiche allegorie, che fondate sul falso riconosciuto da tutti non potevano più interessare nessuno, le menti vagheggiatrici di più vasti orizzonti, e le anime desiderose di studiare e possibilmente di risolvere i grandi problemi della vita dell'umanità, anelavano a qualche cosa che fosse al di fuori, molto al di fuori dei confini e delle strettoie in cui la poesia se ne stava raggomitolata. Alle bellezze della natura e ai fenomeni dello spirito umano, i poeti classici non avevano consacrato che una attenzione un po' distratta e molto superficiale: lo stesso Fénélon, che parve per i suoi tempi un rivoluzionario, non ci offre che dell'Omero rassegato, indolcito tutt'al più con qualche vellutata morbidezza virgiliana. E i poeti del settecento che si gingillano (un po' come in Italia) in una filastrocca di pastorellerie, non ci dànno veramente che una grottesca caricatura della poesia pastorale dei classici, di quelli veri dell'antichità.

Victor Hugo nel 1857.

Victor Hugo nel 1880.

Sorge dunque, dalle rovine di cotesta poesia di cui la gente era ristucca, la poesia dei romantici, e sorgono con lei i poeti coloritori, che esprimono o s'ingegnano di esprimere le più tenui sfumature del sentimento, le idee più delicate e più fuggitive; le quali appunto, per questa loro qualità di lasciarsi afferrare ora sì e ora no, creano intorno a sè come un'atmosfera d'indeterminatezza, con qualche cosa d'impalpabile e di vago, ma che per la stessa sua vaghezza seduce e conquide.

Veramente il primo impulso venne dalla prosa, ma dalla prosa poetica di cui fu principe sovrano lo Châteaubriand (che il Giordani si ostinava a chiamare Castelbriante). E dai suoi libri, specialmente dall'*Atala* (1801), da *Renato* e dal *Genio del Cristianesimo* (1802-3), trassero i poeti se non la ispirazione, certamente una maniera più larga e più complessa d'intendere e di rappresentare la poesia della natura, e di lasciarsi andare a quel nuovo sentimento, ignoto agli scrittori dei secoli preceduti, e che si riassume in una seducente mestizia. Il tratto caratteristico delle opere dello Châteaubriand è espresso con frase felice da Teofilo Gautier, quando scrive, nella storia del romanticismo, che con i libri dell'autore di *Renato* fu restaurata la cattedrale gotica, riaperto l'adito alle grandi bellezze naturali, e inventata la malinconia moderna.

Strumento possente per interpretare le note di questa malinconia è la

lirica : e nella prevalenza di lei, anzi nell'assoluta esclusione del poema epico propriamente detto, Italia e Francia han proceduto d'accordo. Il poeta non servì più d'interprete di sentimenti e di passioni altrui, che si riflettano come in lucido specchio nella sua anima; non vorrà più suscitar nei lettori commozioni estetiche per i casi o lieti o tristi di personaggi veramente vissuti, o di eroi mitologici e leggendarii ; ma sarà l'interprete approssimativamente fedele di affetti che si agitano nella propria anima ; i quali colorandosi, abbellendosi, drappeggiandosi, direi quasi, come in una veste di lusso con le manifestazioni esterne della natura, daranno vita a quella poesia che rimarrà gloria durabile della Francia nella prima metà del secolo decimonono.

Il poeta di cotesti anni è in comunione diretta con l'intenta folla di lettori desiderosi d'impressioni nuove, desiderosi appunto perchè vogliono rompere il cerchio magico in cui li travolse e li aggirò la letteratura un po' arruffata della fine del settecento. E il poeta parla in persona prima dei propri dolori e delle proprie gioie, delle speranze e dei rammarichi, delle impressioni risentite nello svolgersi dei grandi eventi, delle estasi contemplative davanti agli spettacoli della natura e dell'amore, e del dubbio e dell' entusiasmo, e di quel vagheggiamento, di quel blando cullarsi dell'anima, che rappresenta le indeterminatezze della così detta malinconia moderna.

Alfonso Lamartine.

Regna dunque, nel primo periodo della poesia francese del nostro secolo, la lirica personale, ma di una personalità non assoluta : vale a dire, non bisogna prendere per moneta sonante tutto quello che il poeta ci racconta e ci rivela di sè. Conviene procedere guardinghi ; nè è prudente spargere lacrime su tutte le miserie e su tutti i dolori ineffabili che siamo invitati a compiangere, chè in più d' un caso si correrebbe il rischio di vedere far capolino, di fra le quinte, il sorriso canzonatorio del poeta stesso. Il quale per la sua insanabile inclinazione alle iperboli, esagera sempre un po' tutto, vede con una lente d'ingrandimento i sentimenti che lo turbano, le passioni che lo agitano, e così ingrandite le trasmette alla folla. Finchè perdurano l'eccitazione della fantasia e il commovimento dell'anima, ed egli si lascia attrarre al dilettoso tirocinio di creare e di produrre immagini, che si vestono una dopo l'altra dello smagliante abbigliamento poetico, anche lui, il poeta, prova la illusione di essere un fedele interprete e un onesto raccontatore del vero. Ma quietata la ispira-

zione, spenti i carboni del focolare che scaldava la fucina del suo pensiero, allora si accorge di avere un po' troppo corsa la cavallina, di aver fatto un po' troppo a fidanza con la credulità del pubblico. Ma quel che è stato è stato; le belle liriche sono lì schierate una accanto all'altra, nella elegante, civettuola successione delle strofe, e alle problematiche ambascie, alle non meno problematiche malinconie del poeta, sottentra la compiacenza dell'opera d'arte compiuta, e la quasi certezza dei calorosi suffragi del pubblico. L'editore è pronto: il volume, modestamente annunziato in precedenza, è sotto i torchi, ed ecco balzar fuori nel 1820 la prima sinfonia romantica di Alfonso Lamartine, intitolata *Meditazioni poetiche.* Il libro fu accolto con entusiasmo, e il nome del poeta salì in pochi mesi ai sommi vertici della fama.

Il Lamartine ha sentito come pochi la poesia della religione e della natura, e ha saputo tradurla in versi di singolare armonia e d'irresistibile fascino, perchè costì la sincerità sua è indiscutibile. Quando poi con le *Nuove Meditazioni*, comparse tre anni più tardi, egli ritenta i misteri della vita e della morte, e si fa sacerdote di quella medesima malinconia che tanto giovò alla popolarità di Châteaubriand, allora può nascere il dubbio se egli sia ugualmente sincero, o se non piuttosto obbedisca alla moda, e per obbedirla si plasmi, come a dire, un viso di artificiale mestizia. Che distanza fra lui e il contemporaneo suo Leopardi! Il poeta francese, pervenuto appena ai trent'anni, è circondato dalla luminosa aureola della gloria, tra i sorrisi della fortuna e della prosperità: è carezzato, amato dalle donne: è il semidio della Francia, come continuava in Germania il Goethe a troneggiar sull'Olimpo. L'infelice poeta recanatese amato da pochi fidi, disprezzato o non curato dai più, infermo, contraffatto, condannato a vivere nel mondo dei trapassati perchè il mondo dei vivi non ha consolazioni per lui, è veramente l'interprete del dolore universale, perchè è albergo di dolore lui stesso. Le grida d'ambascia che risuonano ed echeggiano nei suoi versi immortali, sono grida disperate e strazianti di un cuore inutilmente acceso nello spettacolo e nel desiderio della bellezza; le melanconiche divagazioni invece del Lamartine non riescono a nascondere le del resto mal celate compiacenze dell'uomo alla moda. Tra una strofa e l'altra di quelle liriche musicali traluce l'aristocratico pallore che tanto piaceva alle donne, e nella stessa simmetria armonica dei concetti pare di scorgere una immagine di quell'altra armonia impeccabile dei capelli, sapientemente divisi dalla artistica discriminatura.

Scrittore fecondo, il Lamartine si provò anche in due poemetti, *La morte di Socrate* e *L'ultimo canto di Child-Harold:* ma poeta essenzialmente lirico, rifulse più che altrove nelle *Armonie poetiche e religiose*, finchè la politica non lo avvolse nei suoi gorghi, sollevandolo ai massimi onori della sovranità repubblicana nel quarantotto, respingendolo poi, come un naufrago, sulle spiagge desolate del fiume dell'oblio. Morì nel 1869, quasi nell'indigenza. Fu sua la troppo celebre frase « l'Italia terra dei morti » che fruttò a lui un colpo di spada affibbiatogli dal Pepe, e arricchì il patrimonio della poesia italiana di una delle più belle satire di Giuseppe Giusti.

Di più ardente fantasia, d'intelligenza più vasta, poeta fin nel midollo delle

ossa fu Vittor Hugo, che il giudizio unanime del mondo colloca fra i più grandi poeti di tutte le nazioni nel secolo decimonono. Che se il Lamartine fu, a dir così, il fortunato araldo del romanticismo nella Francia, all'Hugo spettano veramente gli onori e il titolo di generalissimo. La influenza sua nelle lettere, soprattutto nella poesia francese, incominciata nel trenta, ha continuato per tutto il secolo e sopravviverà forse nel secolo ventesimo. Le *Odi e Ballate*, sua prima opera apparsa a breve distanza dalle *Meditazioni* del Lamartine, si risentono del modello imitato, ma già rivelano qualche barlume di originalità, qualche felice tentativo di audacie insolite: l'affermazione vera, chiassosa, perenne, fu col volume delle *Orientali* che schiuse addirittura al poeta il cammino della gloria, e lo designò senz'altro come il capo-scuola della rinnovata e rinnovantesi poesia. D'allora in poi ogni suo nuovo libro fu una battaglia, ogni suo nuovo dramma una conquista. E i drammi dell'Hugo furono corone di quercia aggiunte ai lauri del poeta lirico, piuttosto che manifestazioni di vera poesia drammatica. Un lirismo iperbolico trasuda fra pelle e pelle di tutti i suoi personaggi, da Cromwell a Ernani, da Marion Delorme a Francesco primo, da Lucrezia Borgia a Ruy Blas; e la stessa architettura, vasta e complicata, di cotesti lavori, se rasenta di quando in quando le grandiose linee dell'epopea, ha pur sempre i voli, le arditezze, le splendide amplificazioni della lirica.

A. De Musset.

Ciclope della poesia francese, Vittor Hugo, simile al gigante mitologico, martella sulla incudine arroventata corruscanti versi, che mandano un continuo crepitio di scintille, poi si spargono a diffonder la luce nel mondo. L'attività di questo meraviglioso atleta è mirabile: *Foglie d'autunno, I Canti del crepuscolo, I Raggi e le Ombre, Castighi, Le contemplazioni, Canzoni delle vie e dei boschi*, e le due serie della *Leggenda dei Secoli*, senza tener conto dei molti popolarissimi romanzi, — *I Miserabili, Notre Dame de Paris, Il Novantatrè*, ecc. — sono il frutto di mezzo secolo di operosità infaticabile.

Alfredo De Vigny.

Vittor Hugo morì nella pienezza della sua gloria nel 1885, avendo vissuto ottantatrè anni, oltre quattro quinti di quel secolo in cui ha lasciato una sì profonda orma del suo genio.

L'ULTIMA SCHIERA.

Singolare diramazione del romanticismo fu una schiera d'indisciplinati giovani di vivacissimo ingegno, che fiorirono in Francia negli ultimi anni della restaurata monarchia di Luigi decimottavo e di Carlo decimo, e nei primi anni di Luigi Filippo. Il romanzo del Mürger, che raccontò con sorrisi tragici la loro vita errabonda, li fece celebri e preparò il loro avvenire; più tardi, anzi ai nostri giorni, a renderne popolarissima la memoria anche in Italia, intervenne l'opera in musica che ne amplificò le spensieratezze e i digiuni, i dolori, le delusioni, le speranze. Quella così detta *Bohème*, parola intraducibile, fu come un cenacolo di supposti vagabondi, a cui balenavano nella mente i luminosi fantasmi dell'arte in qualsiasi forma rappresentativa, e che alternavano le partite di biliardo al caffè con una lirica, con una novella, con un quadro, con una romanza in musica, e nei giorni di baldoria intermittente, dopo una famosa scampagnata nei boschi di Virofley e di Sèvres, si raccoglievano nelle povere soffitte a lavorare, o si radunavano nei teatri per qualche battaglia artistica. Gli episodii indimenticabili, che accompagnarono la rappresentazione dell'*Hernani* di Vittor Hugo, con appendici obbligate di zazzere spioventi sui baveri, di cappelli eterocliti, e di enormi panciotti d'un rosso fiammante, furono opera di cotesti goliardi parigini. Il Mürger che fu allora spettatore e arguto istoriografo della *Bohème*, non ce ne diede i nomi, ma di lì a pochi anni quei nomi rifulsero nella poesia, nel romanzo, nella critica, nella musica, nella pittura. Essi costituiscono una delle colonie del romanticismo francese.

Il terzo poeta della rinnovata generazione, talmente nato poeta che molti lo collocano un gradino più su dell'Hugo, è Alfredo De Musset, vissuto dal 1810 al 1857; e fu della Bohème anche lui. I suoi primi versi (*Racconti di Spagna e d'Italia*) scritti a vent'anni, parvero l'opera rivoluzionaria del più scapigliato romanticismo per le audacie della forma e dello stile, e per un ostentato disprezzo delle regole della morale. Ma sotto la pelle un po' rude di quel romantico circolava il sangue del più puro e impeccabile classicismo, sì che di lì a poco il ravveduto poeta suscitava gli entusiasmi dei contemporanei con nuove liriche, in cui alla forma classicamente perfetta si sposavano, artisticamente intrecciate, le idee dei tempi nuovi. Il De Musset fu veramente il portavoce della inquieta generazione, che sostituì la rivoluzione intellettuale a quella politica: fu il più appassionato ma anche il più vero poeta dell'amore, dell'amore malinconico, quasi fratello della morte, che dettò al Leopardi nostro questi versi stupendi:

> Quando novellamente
> nasce nel cor profondo
> un amoroso affetto,
> languido e stanco insiem con esso in petto
> un desiderio di morir si sente.

La mestizia, qualche volta un po' tetra del De Musset, mentre lo rende alquanto simile al poeta di Recanati, non ha che veder nulla con la malin-

conia talvolta artificiosa e inamidata del Lamartine. Alfredo De Musset fu in alcune vicende della vita infelicissimo: e l'anima sua, sensibile e appassionata quantunque non eccessivamente romanzesca, provò gli amari disinganni dell'ingiusto tradimento in amore, e li sfogò in alate liriche sgorgategli dal profondo del cuore: poesia rovente che, nata dalla sincerità e nutrita di lacrime segrete, ha impeti spontanei e straordinaria ricchezza d'immagini. Le sue liriche migliori, pubblicate dal trentasei al cinquantadue, sono la storia dolorosa della sua vita intima: il poeta ripiegandosi, a dir così, sopra sè stesso, interroga ogni tanto con rassegnata mestizia i misteri della creazione, si rifugia nella speranza di un Dio, prova il conforto della preghiera, e pare si acqueti nella credenza dell'immortalità dell'anima.

Il De Musset non ebbe la ispirazione copiosa del Lamartine, non la potenza coloritrice dell'Hugo, ma li sorpassa nella spontaneità e nella vivezza dei concetti, nella sobrietà dello stile, nella perfezione della lingua, soprattutto nella espressione del sentimento dominatore del mondo che è l'amore.

Alfredo De Vigny, che visse sessantaquattro anni del nostro secolo (era nato nel 1799) appartiene alla schiera dei romantici piuttosto per il contenuto, che per la forma delle sue opere. Della poesia ebbe soprattutto questo concetto: che ella ha da essere qualche cosa di aristocratico, onde il poeta deve vivere appartato dalla folla, sottrarsi quasi alla vista dei profani. A lui piace circondarsi d'ombra e di mistero; ma appunto per questa sua predilezione, e per il troppo cacciarsi nell'ombra, più d'una volta vi si smarrisce dentro, come l'imprudente passeggiero che si aggiri senza guida nei labirinti intricati della foresta, e duri fatica a raccapezzarne l'uscita. Se non che, quando il poeta dimentica quella sua predilezione, e si lascia andare ai sereni vagheggiamenti della fantasia, il verso erompe spontaneo, smagliante, luminoso, come nei *Poemi antichi e moderni*, fra i quali sono da preferirsi *Il Diluvio*, *Moisè*, *Eloa*, *La collera di Sansone*: poemi essenzialmente lirici, come sono imbevuti di lirica *I Poemi filosofici*, ultima sua opera. Oggi il De Vigny è un po' fuori di moda, ricacciato indietro dalla torbida corrente dei novatori: non così audaci per altro da condanandare all'ostracismo gli altri tre poeti, Lamartine, Hugo, De Musset.

Teofilo Gautier.

Un altro dei dimenticati o quasi, è Casimiro Delavigne, che ha ogni tanto qualche guizzo di vita per un suo dramma in versi, *Luigi XI*, che si recita di quando in quando anche in Italia, grottescamente tradotto in prosa. Come autore drammatico e come poeta lirico il Delavigne volle conciliare le due scuole, classica e romantica, pigliando qualcosa da tutt'e due e non contentando nessuno. Volle essere anello di congiunzione fra l'una e l'altra, ma gli mancò il dono della vera, della grande poesia. Nelle sue liriche, specialmente nelle elegie che cantano le vergogne dell'invasione straniera, le glorie

della vecchia Francia, la insurrezioni della Grecia e le nazionali sommosse italiane, non ostante la grandezza dei soggetti trattati, il poeta non è soccorso dalla ispirazione: e i suoi versi ci dànno l'idea d'essere stati industriosamente combinati, commessi insieme con una paziente opera di mosaico: magari le commettiture abilissime non si vedono, ma s'indovinano. E allora addio fremiti, addio impeti, addio entusiasmi, addio poesia!

Teodoro De Banville.

Poeta immaginoso ed elegante non meno che prosatore famoso, fu Teofilo Gautier, il beniamino del pubblico, l' uomo delle calde amicizie, delle irresistibili simpatie, che salì, giovine di vent'anni, le umide scale conducenti alle soffitte della *Bohème*, e sparse intorno a sè il calore di un ingegno pronto, vivace, comunicativo, sì che molti pensarono bene di riscaldarvisi per conto proprio. Preso tra le morse e i dentati ingranamenti della critica giornalistica e delle appendici per romanzi, non potè dare del proprio valore poetico che pochi saggi, ma basta il volume di *Smalti e Cammei* per metterne in piena luce l'ingegno. Le sue strofe hanno la linea del più puro disegno, il colorito della pittura, l'incavo della incisione, le delicatezze del cesello. Un po' malinconico talvolta alla maniera dello Châteaubriand — chè anche lui risentì la malattia del secolo — ravviva ed abbella i suoi quadri dipingendo le cose e gli spettacoli che rallegrano la vita. Se dobbiamo credere al Baudelaire, giudice competente, il Gautier ha fatto dire al verso francese molto più che non avesse detto prima di lui, e lo ha arricchito di mille particolari, che illuminano e dànno rilievo senza nuocere alla concezione dell'insieme. « La sua poesia, maestosa e preziosa, cammina con magnificenza come personaggi di corte in gran gala. E l'indole della poesia vera consiste appunto nell'avere l'ondata regolare, come i grandi fiumi che si avvicinano alla foce ».

Teodoro de Banville, Augusto Barbier, Alessandro Soumet, Alessandro Guiraud, lo stesso Sainte-Beuve che la tarantola della poesia morse ogni tanto, interrompendone le magistrali critiche letterarie, ed altri ancora come il Viennet e il Deschamp si provarono nella lirica, nella poesia drammatica, magari arrischiandosi a qualche breve passeggiata nei poderi un po' trasandati del poema e del poemetto: ma non bastarono le eleganze della forma, talvolta la felice scelta degli argomenti a dar loro una spiccata personalità. Venuti tutti dalla feconda generazione che s'impadronì clamorosamente, con alte grida di vit-

toria, del campo letterario in sul finire del primo trentennio del secolo, ebbero la sorte che tocca a una folla troppo numerosa, la quale si ostini a voler penetrare per una sola porta: i più gagliardi a furia di gomiti si fanno strada, passano, occupano i primi posti a tavola: chi vien dopo deve contentarsi delle briciole: briciole saporite talvolta come le *Odi fonambulesche* e le *Cariatidi* del Banville, anche ricche di sostanza nutritiva come *I Giambi* del Barbier, che fu notevole per l'armonia ed il vigore della lingua poetica; sane e gradevoli al palato come le *Consolazioni* del Sainte-Beuve, poeta della semplicità familiare, e delicato nei dolci richiami alle gioie della vita domestica.

Se non che dalla folla era uscito, anche prima del trenta, un poeta popolarissimo. Vissuto fino al 1857, fu spettatore delle glorie e delle catastrofi napoleoniche, delle violente restaurazioni, del ritorno alla libertà con Luigi Filippo, delle intemperanze repubblicane del quarantotto, della costituzione dell'Impero, e tutti gli avvenimenti tristi o lieti della patria cantò con vena prodigiosa. Questo poeta è Giov. Béranger; che ha il merito singolare di aver creato di sana pianta un nuovo genere di poesia, creatolo pur pigliando le mosse dai poeti popolari, ma sciatti, pullulati dalla rivoluzione dell'ottantanove. Le calde effusioni dell'anima, i felici slanci della poesia lirica, e una fantasia originale che erompe tumultuosa negl'impeti di strofe vibranti, hanno dato alle canzoni del Béranger una fama che si diffonde da più di mezzo secolo anche al di fuori di Francia. Per la potenza e la efficacia della sua satira emula talvolta il poeta satirico dell'Italia, Giuseppe Giusti. Fenomeno singolarissimo, anzi addirittura unico nella storia intellettuale della sua patria, il Béranger rifiutò la offertagli candidatura all'Accademia Francese dei quaranta immortali, nè accettò la nomina di deputato all'Assemblea Nazionale del 1848, a cui lo avevano inviato duecentomila elettori.

P. J. de Béranger.

Caduto sui campi insanguinati di Sédan il secondo impero napoleonico, e rabberciata alla meglio una repubblica tra i fuochi incrociati della Germania trionfante e le criminose follie anarchiche della Comune, la poesia francese non ebbe più che languidi echi dell'antica grandezza, o audaci tentativi di nuove forme, o ritorni placidi alle forme serene dei classici. Nella schiera poetica dell'ultimo periodo rifulge su tutti Carlo Leconte de Lisle, autore dei *Poemi antichi*, dei *Poemi barbari*, dei *Poemi classici*; opere insigni, in cui tralucono vivi riverberi del classicismo del gran secolo, con un intenso calore di novità. Il De Lisle, morto nel 1894, ha assistito con silenzioso accoramento al sorgere e al propagarsi del

cenacolo simbolistico, di cui sono anfitrioni il Baudelaire, il Verlaine, il Mallarmé. *I Fiori del male*, di Carlo Baudelaire, apparsi nell'anno in cui morirono il Béranger e il De Musset, nel 1857, sono i delirii poetici di una fantasia torbida e gagliarda, che si compiace a mescolare e a pestare in un medesimo mortajo granelli di misticismo e droghe di pessimismo e di sensualismo, per cavarne fuori la nuova religione dei simbolisti. Dopo il Baudelaire pontificarono *in cornu evangelii* e *in cornu epistolae* i due caudatarii Verlaine e Mallarmé. L'essenza del simbolismo sta in un affettato dispregio delle formole classiche, e in una vantata indipendenza dalle vecchie tradizioni. A guardar bene per entro alle loro fantasticherie poetiche, c'è da scoprirvi le traccie di un'altra indipendenza, quella dalla sintassi e dalle regole grammaticali: ma questa è cosa che districheranno fra loro i filologi dell'avvenire, quando le frenesie dell'ora presente saranno per sempre tramontate.

Sainte Beuve in costume di Accademico.

Più modesti nei propositi, ma più veri e più rispondenti al sentimento di chi non vuole che il buon senso faccia divorzio dalla poesia, sono i poeti così detti *parnassiani*.

Stanno in prima fila Francesco Coppée, José Maria de Hérédia, Sully Prudhomme: sforzantisi tutt'e tre a piegare la lirica, con forme di squisita fattura anche un po' leccata talvolta, alla espressione dei sentimenti più varii, alla pittoresca riproduzione del paesaggio, non esclusa qualche breve e fortunata scorreria nel campo storico.

Poeti di fiato un po' corto, si sono più che altro esercitati in liriche brevi, e perciò più attraenti e simpatiche, appunto perchè il secolo che è morto stanco, e il nuovo secolo che sarà molto probabilmente « in tutt'altre faccende affaccendato » poco si cura o si curerà di perder tempo a tener dietro al lusso della poesia.

C'è ora in Francia un nuovo risveglio, quasi una nuova alzata di scudi in favore del risorgente romanticismo, protesta magnanima contro una barbara letteratura, che con barbarica parola s'intitola *realistica*. Chi inalbera ancora una volta il vessillo vittorughiano è un poeta drammatico, autore di varî drammi in versi, fra i quali *Cyrano de Bergerac* e *l'Aquilotto (l'Aiglon)*.

Quel poeta, diventato in meno di quattro anni popolarissimo, e membro dell'Accademia di Francia, è Edmondo Rostand. Giove soltanto che ha in grembo, dicono, l'avvenire, saprebbe risolvere il dubbio se la nuova fiamma preluda all'incendio di un salutare Rinascimento, o se si tratti invece di vampate passeggere prodotte da un fuoco di paglia.

II.

In Germania. — Goethe e Schiller.

Attorno al poema drammatico *Fausto* il Goethe lavorò, con interruzioni più o meno prolungate, sessant'anni circa: dal 1773 al 1831. E in un bel mattino di primavera, pochi mesi dopo aver terminata la seconda parte del poema che si pubblicò un anno dopo, seduto sulla poltrona della quieta camera guardava il Goethe, attraverso i cristalli della finestra, la tornata giovinezza della natura, e i fiori, e il cielo sereno, e lo splendido sole. Forse alla memoria ancor vigile ribalenarono i versi della prima parte del dramma

> Al dolce animatore occhio d'aprile
> si libera dal gelo il fiume e il rivo,
> e l'allegra speranza omai verdeggia
> pur nelle valli. Si ritrae l'antico
> verno, già fiacco, sulle alpestri vette,
> e di là, fuggitivo, innocua pioggia
> di ghiacci granellosi alle sopposte
> campagne invia.

Si alzò da sedere per avvicinarsi ancora di più al gaio sorriso della stagione gioconda che inondava di odorosi profumi il giardino, ma ricadde a un tratto: e gridando perchè facessero entrare nella stanza l'aria e la luce, spirò rivolto serenamente al sole. Era il 22 marzo del 1832.

Wolfango Goethe appare più d'una volta nel personaggio di Fausto, ed ebbe, anche lui, come il vecchio dottore ringiovanito da Mefistofele, le gioie tumultuose e le malinconie ineffabili, le presunzioni smodate e i fieri sgomenti. Ma più tardi, quando in tutto il suo freddo splendore si affermò l'adamantino carattere del poeta, che le vicende del mondo non dovevano commuovere mai più, il Goethe s'innalzò dalla vita delle passioni alle visioni più serene dell'intelletto, alle speculazioni della poesia filosofica. Simile al protagonista del suo poema, che uscito dalla corte dell' imperatore si mette con ardore giovanile alla ricerca del bello classico, l'anima tranquilla del poeta si adagia e si compiace nella ricerca della perfezione dell' arte. Si dileguano a una a una le romantiche fantasie, e quel po' di romanticismo che tenta ancora di farsi strada si tempera all'aura più rigogliosa del classicismo risorgente. La Germania del decimoquinto secolo è troppo angusta per gli ampii vanni del poeta, egli sente mancarsi l'aria perfino sulle più alte vette del Brocken. Traversa animoso i monti ed i mari, risale i fiumi della storia, della politica, della mitologia, ridà la vita alle tradizioni e alle leggende dei tempi remoti, fa risonar l' aria del canto robusto degli antichi poeti, ripopola le regioni dell'arte con gli esseri cari e gentili che si credevano patrimonio di un'altra letteratura.

È questa l'opera titanica del Goethe nel primo quarto del secolo decimonono, è il periodo della sublimazione sua nel compimento dell'opera colossale, a cui, come nella commedia dantesca, han posto mano e cielo e terra.

Nel protagonista del dramma è raffigurata la nuova umanità, rigeneratasi nelle rivoluzioni del pensiero e ritempratasi nel sangue delle battaglie. Che il turbine, sollevatosi in tanta parte d'Europa sulla fine del settecento, passasse, quasi sorvolando, sulla olimpica testa del grandissimo poeta, è stato affermato da molti: ma che egli non ne risentisse la influenza quando lentamente componeva le ultime scene, non può negarsi da alcuno. Dei nuovi destini del genere umano egli intravede lo svolgimento; hanno termine le irrequietezze di Fausto: a lui non sembra più che la maggiore delle conquiste stia nello squarciare il velame che nasconde i misteri della natura e del cielo, ma nell'asciugare paludi infette, nel crear lieti e fertili campi, nel veder gente libera sopra una libera terra.

C. Baudelaire.

Oh s'io potessi
veder questo consorzio, e star fra genti
libere sopra libero terreno!
Allor dire al momento io ben vorrei:
« tarda! oh quanto sei bello! » e non andrebbe
entro il buio de' secoli perduta
l'opra del viver mio. Nel sentimento
di tal beatitudine pregusto
già quell'ora suprema.

Fausto muore, ma l'estremo inno che intuona al lavoro, all'industria, alla vita rigogliosa dei popoli salva dalla morte l'anima sua, e gli angioli del cielo contenderanno e rapiranno la preda all'inferno.

« Io posso ora (scriveva il Goethe in sulla fine del 1831) considerare il rimanente della mia vita come un pretto regalo, e poco importa ch'io faccia ancora qualche cosa o che non faccia più nulla ».

E veramente, ad eccezione del divino Alighieri, nessun altro poeta si è mai innalzato quanto il Goethe alle serene contemplazioni delle idee, nè si è immerso nelle lucide profondità del gran mare dell'essere. Con la seconda parte del Fausto, gloria imperitura del secolo decimonono, il Goethe costruisce il monumento granitico della poesia moderna, e con ardita sintesi dà fondo a tutto l'universo. Le corde della sua lira non mandano più i lamentosi suoni che spremettero dai nostri occhi le lacrime; esse raccontano invece in gagliardo metro le vicende fortunose della umanità, gli errori e le colpe non più di un uomo solo, ma dei popoli e delle corti; sparisce l'idillio e sorge l'epopea; la bellezza non sarà più tiranneggiata ma tiranna, Elena farà le vendette di Margherita. La letteratura classica si confonderà col romanticismo, l'antichità e il medio evo troveranno il loro compimento nell'era moderna, e per poco non vedremo abbracciati insieme Omero e Byron. Dai campi di Farsaglia, dove i miti e le deità mitologiche rivivono in bizzarra lotta col moderno spirito del male, il poeta ci riconduce a Sparta,

quasi per un gran bagno di classicismo: ma la bellissima Elena, minacciata dalla vendetta del tradito Menelao, cerca rifugio nell' incantato castello di Fausto; ed eccoci travolti di nuovo negli splendori abbaglianti della poesia moderna. Elena si sposa a Fausto, e le nozze simboliche rappresentano gli sponsali delle due scuole, la classica e la romantica, che si trasmettono a vicenda i propri ardori, le proprie bellezze. È creata così quella nuova e sana arte, che non conoscerà altri confini all' infuori del bello e del vero; allegoria gioconda e felice, la cui profondità filosofica non può essere offuscata, perchè l'accerchiano le fulgide apparenze di una poesia, che rivaleggia con le migliori di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Quando il Goethe si accinse a comporre la seconda parte del *Fausto*, i materiali greggi, per così dire, della sua opera coprivano il suolo della Germania; e qui si può applicare il paragone giustissimo che è stato fatto tra la poesia e l'architettura. Come per i monumenti sublimi, architettati dal genio di un artista, è necessario che lo sforzo tenace dei secoli o l' industria degli uomini scoprano le cave della pietra e del marmo, così tutte le pietre che occorrevano al Goethe, per comporre il monumento della sua poesia, già esistevano, se la figura non paia troppo barocca, nelle viscere della terra tedesca, resistenti e rosee come il granito, alcune austere e lugubri come blocchi druidici, altre nascoste sotto le borraccine e le folte erbe accumulate dai secoli, o trasparenti e luminose come riflettessero le ridenti fantasie del sole e delle stelle. Il gigante svelse a una a una quelle pietre, le animò col soffio potente del genio, e disse a ciascuna di loro, come Michelangiolo alla sua statua del *Mosè:* « ma parla dunque! »

S. Mallarmée.

Il nome di Federigo Schiller non può scompagnarsi da quello di Wolfango Goethe, anco se la influenza di quest'ultimo su tutta la poesia del secolo decimonono sia stata più grande e più efficace, più immediata e più diffusa. Nato nel novembre del 1759 (dunque di dieci anni più giovine del Goethe) lo Schiller morì di quarantacinque anni e sei mesi, nel maggio del 1805.

Quando annunziarono al Goethe la morte dell'amico, egli disse: « nello Schiller io perdo la metà del mio essere ». Nature essenzialmente opposte, e per varii aspetti dell'arte cozzanti, ma tutt'e due impregnate della raggiante atmosfera del genio, pervennero l' uno e l' altro per vie diverse ai culmini più elevati dell'intelletto umano, e costì si abbracciarono e s'intesero, come due viaggiatori, che salendo due fianchi della stessa montagna, arrivati alla vetta appuntano gli sguardi meravigliati nel comune orizzonte, e ne intendono e ne descrivono le comuni bellezze.

Federigo Schiller è notevole esempio di una mente che procede a maestosi passi in sul cammino della perfettibilità. Dai *Masnadieri*, eruzione vulcanica in cui alla lava ardente si mescolano in troppa abbondanza le scorie, fino al *Guglielmo Tell* (marzo 1804) ultima pietra del ciclopico edifizio; dalle prime liriche a quella Laura, che non ebbe veramente alcun legame di parentela spirituale con la Laura petrarchesca, fino alla meravigliosa *Canzone della campana* (1801), poesia mirabile che compendia, con verità senza pari, tutti i casi dell'uomo dalla nascita alla morte, tantochè s'intitolò pure l'*Inno della vita*, vita dei popoli e degli individui o rumorosa o sommessa, che si accompagna sempre e si sposa in tutte le sue vicende con i gioiosi o funesti tocchi della campana; attraverso tutti i campi vastissimi dell'umano pensiero e dell'umana fantasia, la musa dello Schiller ha avute risonanze, vibrazioni, echi così universali, da far dubitare persino se egli non fosse poeta anche più grande del Goethe: certo è che come poeta drammatico fu assai più popolare, nella stessa Germania. Anteo della poesia, egli risorge da ogni suo dramma, da ogni sua ballata, da ogni sua lirica più vigoroso e meglio disposto alla battaglia, direi anche più sorridente, di quel sorriso ineffabile che traluceva dagli occhi azzurri, dalle labbra amichevolmente sincere, dalla fronte serenamente pensosa.

Nato e cresciuto fra gli eterni spettacoli della natura, che gli si offrivano nei pittoreschi dintorni di Lorch sulla frontiera Wurtemberghese, la natura prima d'ogni altra cosa egli fece sua, di lei ardentemente s'innamorò; ed è questa la principale ragione forse di quella tal limpidezza perenne del pensiero, che brilla in ogni sua opera poetica senza mai il più piccolo fiocco di nebbia germanica. Nelle contemplazioni di una dolce e malinconica vallata tedesca, attraversata da un piccolo fiume che serpeggia argenteo fra vaste praterie, con l'alto e acuminato Stauffen che domina sulle colline minori, e, come ultimo scenario lontano, le sterminate linee basse della Foresta Nera, in quella pace tranquilla e maestosa sbocciarono rigogliosi i germi di una poesia che vive anche oggi, alla distanza di un secolo, la vita delle opere eternamente durature.

L'anima espansiva dello Schiller male si sarebbe piegata ad esprimere soltanto il mondo morale delle idee d'altri tempi e di altri uomini, come fece nei drammi; la spiccata personalità sua doveva rifulgere, e rifulse infatti, specialmente nelle liriche degli ultimi anni, liriche che raccontano l'intimo pensiero dell'umanità tutta quanta, riflessa, come nel lucido specchio di un azzurro lago, nella mente e nel cuore di lui. La tragedia antica ebbe il coro, dove l'autore spaziava liberamente sulle ali di una lirica che è rimasta stupore dei secoli; e lo Schiller, a cui pur sorrise una volta nella *Sposa di Messina*, che è degli ultimi anni, la resurrezione del coro, spandeva a piene mani nelle sue liriche tutta la poesia che non aveva trovato posto negli angusti cancelli del dramma. Ma il poeta è sempre il medesimo, l'impronta di un medesimo genio è stampata in tutte le sue opere: è diverso il canto, ma è pur sempre quella la sapiente armonia che lo governa.

Nel primo gennaio del 1805 il Goethe scriveva un biglietto allo Schiller: rileggendolo si accorse che, in un momento di distrazione, aveva augurato

felice all'amico non il nuovo anno, ma l'ultimo suo buon anno. N'ebbe l'autore del *Fausto* un lugubre presentimento, e continuò per varî giorni a tormentarsi nel pensiero, che l'anno sarebbe stato davvero l'ultimo, o per lo Schiller o per lui. Fu l'ultimo per lo Schiller; chè il vecchio amico doveva sopravvivergli di ventisette anni. La malattia dell'autore del *Guglielmo Tell* non fu potuta vincere dalle cure dell'arte. Nella sera antecedente alla morte, a chi gli domandò come si sentisse, rispose: « sempre meglio, sempre più tranquillo e sereno », e volle si aprissero le tende della finestra, perchè desiderava vedere il sole nel suo tramonto, estremo saluto del poeta alla bella natura da lui tanto amata. E nelle ore pomeridiane del seguente giorno (9 maggio 1805), stringendo la mano della cara compagna di tanti dolori intimi, e delle poche e brevi gioie di un'esistenza travagliata e gloriosa, Federigo Schiller chiuse gli occhi alla luce. Morì, dissero i medici, per febbre catarrale; ma ben altra febbre forse aveva diseccate le vene del poeta: era quella medesima che uccideva tre secoli prima Raffaello, quattordici anni prima il Mozart, trenta e trentadue anni dopo il Bellini e il Leopardi; i tristamente privilegiati, a cui il genio susurrò quando nacquero: « spargete la vostra luce divina nel mondo, poi quella luce mutata in fuoco divorerà innanzi tempo i vostri corpi ».

S. Mallarmé, caricatura del De Luque.

I successori.

Spariti quei due fulgidi soli della poesia germanica, venne, com'era da aspettarsi, un periodo di quasi assoluta inazione da prima, vennero poi i tentativi più o meno fortunati di un rinnovamento. La grande ombra, gettata sulla terra tedesca da quei due colossi, tenne a freno per qualche tempo i novatori, e per varî anni non avvemmo che uno sterile gingillarsi in piccoli componimenti; lirichette e ballatelle, sfoghi sporadici d'innocua vaioloide, in cui gli autori si sforzavano d'imitare, non riuscendovi che di rado, le lucentezze e le squisitezze della forma del Goethe e dello Schiller.

Ripigliava intanto la sua strada il romanticismo, le cui radici, come quelle di un'antica quercia, stavano profondamente confitte nel suolo, anco se nelle ultime opere dei due massimi poeti, di cui s'è discorso finora, appare evidente il parziale divorzio dalle idee e dalle tradizioni romantiche. Ma l'Europa s'era oramai rinnovata quasi tutta, e le manifestazioni dell'arte tedesca si andavano piuttosto a cercare nel *Werther* e nei *Masnadieri*, opere giovanili dei due poeti, anzichè nel *Fausto*, nel *Torquato Tasso*, nella *Sposa di Messina*; vale a dire si occhieggiava alle rapide scorrerie fatte nel campo del romanticismo dal Goethe e dallo Schiller, e si lasciava andare il resto.

Il berlinese Federigo Tieck, morto nel 1843, fu il caposcuola dei romantici tedeschi nel secolo decimonono; ma non raggiunse grande fama come

poeta; egli ed i suoi seguaci, di cui mi pare inutile registrare i poco noti nomi in questa rapida rassegna, non intendono la poesia se non come una perpetua esaltazione dell'idea, del sentimento, della parola. Sembrano persone arrampicate sui trampoli col proposito di dominare la folla: ma la folla che li vede camminare in bizzarro modo come su grucce improvvisate, o non li segue, o si allontana da loro, tra nauseata e indifferente. Demolitori piuttosto che creatori, i poeti di codesto tempo adoperano con una certa disinvoltura il più efficace strumento di demolizione, che è l'ironia; ma l'ironia esclude per propria indole i più nobili sentimenti dell'amore, dell'ammirazione, dell'entusiasmo; e considerar l'arte come un gioco poetico, mescolato magari con quelli altri giochetti di prestigio che sono gli studî filosofici, non era certamente una buona raccomandazione per render popolare una così fatta poesia. Sono di codesto tempo il De la Motte Fouqué di Brandeburgo, che nei poemi drammatici descrisse con una certa efficacia l'epoca delle saghe settentrionali e germaniche, Enrico Kleist, che seppe temprare la passione del meraviglioso e del mistico con una sana percezione della vita reale; e Teodoro Koerner poeta e soldato, morto eroicamente nella battaglia di Lipsia, e ricordato dal Manzoni che gli dedicò il suo mirabile « *Marzo 1821* ». Le poesie lasciate dal Koerner riunite dopo la sua morte sotto il titolo: *La lira e la spada*, sono ricche di forza, di nobiltà, e fiammeggianti d'amor di patria.

Poeti schiettamente devoti della forma sono Federico Rückert e Augusto Platen: verseggiatore squisito più che poeta originale il primo, pronto anche a sacrificare il concetto per mantenere inalterata la sonante armonia della strofa; imbevuto il secondo delle tradizioni greco-latine e, perchè visse gli ultimi undici anni della vita in Italia, innamorato delle glorie e delle grandezze dell'antica Roma. Furono un po' romantici tutt'e due, ma non ne accettarono le dottrine che col benefizio d'inventario. Tra i tedeschi che amarono la nostra patria e la nostra poesia è da citare anche un sovrano, amante dei nostri uomini di lettere che andavano a visitarlo, poeta a tempo avanzato, e traduttore della *Divina Commedia*. Questi è il re Giovanni di Sassonia morto nel 1874.

C'è un'altra schiera di poeti, in parte ancora viventi, che o s'ingegnano di mantener fede alle tradizioni classiche, o si atteggiano a restauratori del morto romanticismo, o abboccano all'amo dei simbolisti. Essi costituiscono tanti piccoli cenacoli, che pigliano il nome dalle varie regioni; così alla scuola austriaca appartengono l'Ebert, il Beck, l'Hamerling che tratta con uguale buon successo la lirica e la drammatica; della scuola di Monaco fanno parte il Geibel, notevole per la squisita perfezione della forma, e Paolo Heyse, che, quantunque berlinese, volle essere ascritto alla corte intellettuale del re di Baviera, Massimiliano II. Nella Svizzera tedesca si ricordano i nomi del Frohlich, dell'Hagenbach di Basilea, del Keller di Zurigo.

Ma su tutte le figure più o meno caratteristiche della poesia dei primi cinquant'anni del secolo — fatta eccezione dell'unico Goethe — grandeggia quella di Enrico Heine: il quale, morto nel 1856, è anche oggi, si può dire, il più moderno di tutti, sì che a lui, come all'infelicissimo Leopardi nostro, sono serbati ancora gli onori dei commenti e delle vivaci discussioni. Ignoro

se i corifei della nuova scienza abbiano rifatto o stieno per rifare in Germania il processo fisiologico e patologico che s'è tentato con metodi sacrileghi in Italia per il poeta di Recanati, gabellato oramai per un « degenerato » e per un mattoide. Ma come l'autore delle *Ricordanze* e della *Ginestra* continua a giganteggiare nei radiosi cieli della poesia italiana, così l'autore del *Libro dei Canti* e dell' *Intermezzo Lirico* vola come aquilotto sulla tomba dei contemporanei, e trapassa con i raggi luminosi della fantasia tutte le dense nuvole del trascendentalismo germanico.

Poche nature furono così complesse, e perciò così difficili a districarsi, siccome quella di Enrico Heine. Ateo in gioventù, si nutre a poco a poco di dogmi religiosi e diventa credente; nato ebreo, dopo una lenta evoluzione abbraccia il cristianesimo e si fa protestante. Innamorato della letteratura classica, che egli crede la sola capace d' ispirare capolavori, se ne allontana

Francesco Coppée.

per non lasciarsi vincere dal pericolo della imitazione; non può patire i romantici, ed entra di quando in quando in conbutta con loro liberando il volo a fantasticherie poetiche tutte impregnate di romanticismo. A 25 anni (nel 1824) brucia dal desiderio di conoscere il Goethe, va apposta a Weimar, scrive all' autore del *Fausto* di concedere a lui la fortuna di stare qualche minuto alla sua presenza, e dopo la visita, scrivendo all' amico Moser, gli dice: « Sono stato a Weimar: c' è là della gran buona birra, c'è anche un buon arrosto di oca ». Del Goethe non parla all' amico che qualche tempo dopo, per mettere in rilievo una differenza fra sè e lui, fra il Goethe « un gaudente in supremo grado, per il quale i godimenti della vita stanno in cima a tutti gli altri pensieri », e lui, Heine, « acceso al massimo grado nei più grandi entusiasmi, e infervorato in una idea, fino al sacrifizio ». E quale era codesta idea? guidare l'umanità alla conoscenza dei propri mali, mostrarle la necessità di una radicale riforma politica e sociale, combattere per ciò ogni antiquato pregiudizio, e cercare di far piazza pulita nelle menti e nei cuori.

Propositi generosi, che le vicende spesso torbide, di rado liete della vita impedirono all'Heine di attuare.

Imperialista con i ricordi di Napoleone primo che gl'ispirarono a diciotto anni una delle sue liriche popolarissime *I Granatieri*, rivoluzionario nel trenta sì che all' annunzio della rivoluzione di Parigi gridava: « fuori, fuori! io voglio incoronare il mio capo! datemi anche la lira, onde io possa cantare un inno di battaglia », e poi non ne fece nulla; daccapo imperialista più tardi all' avvento di Napoleone terzo, ma sterilmente devoto alle vecchie idee di rigenerazione dell'umanità, Enrico Heine fu un bizzarro miscuglio di contradizioni e di paradossi, rispondente, del resto, alla indole del suo genio supremamente canzonatorio e sarcastico.

José Maria de Hérédia.

Non si dice nulla di nuovo, affermando che l'Heine è il principe degli umoristi tedeschi. E senza risollevare la vecchia disputa in che cosa veramente l'umorismo consista, questo è certo che le doti squisite dell'umorismo heiniano si affinarono, e maggiormente rifulsero, nel quarto di secolo circa vissuto da lui in Parigi; lungo soggiorno che in modo speciale conferì a far più alate, più snelle, più penetranti le sue frecciate satiriche. Improntato di malinconia e di canzonatura, l'ingegno suo raggiunse le più alte vette della invenzione fantastica, ma queste doti maggiormente spiccarono nelle prose; tantoché l'influenza sua come prosatore fu davvero grande. Qualcheduno ha scritto a proposito dei *Reisebilber*, che per la prima volta dopo tanto tempo si sentì un sonoro beffardo scroscio di risa che prorompevano dall'anima, sì che il popolo tedesco si sentì rianimato dal soffio di un tempo nuovo, e trasportato nella vita serena della realtà.

Egli stesso, l'Heine, non riuscì mai a nascondere la sua predilezione per la prosa. « Io non so (così ebbe a scrivere) se io meriti che un giorno si ponga sul mio feretro una corona d'alloro. La poesia ho amato molto, ma non fu per me che un passatempo. Non ho mai dato un gran pregio alla fama di poeta. Ma dovete pormi sul feretro una spada, perchè io fui un bravo soldato nella guerra di redenzione dell' umanità ». E anche quando parrebbe dovesse essere tutto infervorato nella creazione poetica, non riesce a celare un sorridente dubbio sul conto proprio. Incomincia infatti così il terzo capitolo del poemetto satirico *Atta Troll*: « fantastico, senza scopo è il mio canto; senza scopo come l'amore, come la vita, come il creatore e la creazione. Non obbedisce che al suo piacere galoppando o volando, e si dibatte nel vuoto regno delle favole il mio diletto Pegaso ».

C'è anche qui un po' di canzonatura di se stesso, quasi per accarezzare quella sua inclinazione di dir male di tutto e di tutti; e spesso accade che, pur di flagellare le altrui spalle e anche le proprie, lo scherzo ironico e la

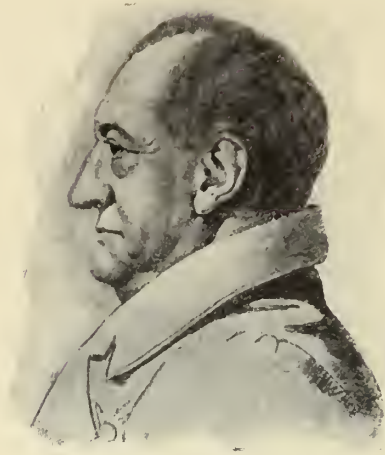
serietà si fondono così bene insieme, che non si sa dove il primo finisca e dove incominci la seconda.

Fra le poesie migliori di Enrico Heine si possono mettere, oltre l'*Atta Troll*, le *Romanze*, i *Sonetti*, *Il ritorno*, *Il mare del Nord*, l'*Intermezzo lirico*. Di quest'ultima raccolta di poesia scrisse fin dal 1857 Tullo Massarani, che esso è tutto un serto d'innamorate canzoni, tutta intiera la fisiologia d'un amore, monile di perle da cui si direbbe che sia stato tolto il filo, ma delle quali non ne manca neanche una.

Enrico Heine sferzò a sangue i suoi ottimi concittadini, molti dei quali ebbero a giurare vendetta. Ma lui morto, la critica tedesca unanime gli riconobbe le qualità di gran poeta, di umorista satirico fra i più originali, di ardito campione della libertà dello spirito; il che non impedì al Prols di aggiungere, che sebbene l'Heine abbia notevolmente esteso il campo della lirica tedesca, gli nocquero i tempi in cui visse, dovendosi egli considerare come il rappresentante spirituale di una età scettica, gravida di perturbazioni.

La letteratura iniziata da Enrico Heine presentava troppe attrattive, perchè non dovesse naturalmente, anche lui vivo, crearsi una scuola heiniana, e questa scuola prese il nome di *Giovine Germania*. Suo intento principale fu ed è quello di combattere i tentativi di resurrezione del romanticismo, che si provava ogni tanto a rimetter fuori le corna; e non pensò, codesta nuova scuola poetica, che un bel tuffo nelle torbide acque romantiche l'aveva dato lo stesso Heine con i suoi drammi *Ratcliff* e *Almansor*; nel primo specialmente, in cui pare che si accavallino le une sulle altre, formando un fitto tendone di nuvole, le umide nebbie dell'Inghilterra e le fantasmagorie tedesche. Come il Goethe nel *Werther*, come il Foscolo nel *Jacopo Ortis*, Enrico Heine volle con quei due drammi, e con una grande licenza di amplificazione, rappresentare qualche caso della sua vita; ma egli stesso, ravvedutosi, non dette alle due composizioni drammatiche maggiore importanza di quella che meritassero. A titolo di curiosità, aggiungo che i due drammi furono magistralmente tradotti in versi italiani da Andrea Maffei.

Edmondo Rostand.

Dunque la giovine Germania, pigliando dall'Heine quello che gli faceva comodo, si propose di propugnare, anche nella poesia, le teoriche del così detto realismo. Come sia riuscita nel romanzo e nelle fantasie umoristiche in prosa non tocca dire a me; ma nella schiera dei poeti non veggo alcuno che si sollevi di molte spanne al disopra della mediocrità. Tanto ciò è vero, che il loro insuccesso ha incoraggiato e in-

Wolfango Goethe nel 1817.

coraggia i poeti ancora viventi o spariti da poco, a ritentare le antiche vie, o a trovarne delle nuove che si allontanino dal freddo *realismo*. Così l'Offmann Fallerlseben (morto nel 1874) acquistò una certa fama con i *Canti di primavera* e con i *Canti mattutini e vespertini*, e a questi canti s'ispirò Ferdinando Freiligrath, lodato più specialmente per alcune poesie popolari, e per certe sue descrizioni poetiche della vita orientale. Che cosa sarà nel secolo ventesimo la poesia tedesca, nessuno può prevedere in tanto cozzo di opposte tendenze. È singolare intanto questo fatto; che Italia e Germania, le due nazioni pervenute ultime alla conquista dell' unità politica, non hanno veduto nascere, dopo il sessanta ed il settanta, il loro nuovo grande poeta. La Germania, rigenerata e ritemprata in un gran bagno di sangue, a me dà l'idea che rivolga ancora il memore sguardo e il memore pensiero alla tranquilla residenza del piccolo ducato di Weimar, di dove raggiò per più di un mezzo secolo il gran sole di Wolfango Goethe. Ma con questo non s' intende di dire, Dio me ne guardi, che l'unità politica di un popolo sia nemica della poesia. Basti accennare il fenomeno, lasciando ogni indagine a chi avesse voglia di studiarlo.

In Inghilterra.

Di Giorgio Byron, morto a Missolungi il 24 aprile 1824, nell'età di 36 anni, così scrisse Giuseppe Mazzini: « Allorchè udì il grido di patria e di libertà levarsi dalla terra che in giovinezza egli aveva tanto amato nel cuore e nei canti, gettò l'arpa e mosse a quella volta. Mentre le potenze della cristianità stavano stendendo protocolli se non facendo peggio, mentre le nazioni della cristianità facevano l'elemosina di pochi mucchi di palle alla Croce che lottava colla mezza luna, egli, il poeta, il preteso scettico, corse a gettare il suo genio, la sua fortuna, la vita ai piedi del primo popolo che insorse, ed a mescolarsi nelle file dei combattenti. Noi non sappiamo un più bel simbolo dei destini dell'arte ai nostri tempi, che la morte di Byron in Grecia ».

Il Byron, il cui nome cominciò ad esser celebre subito dopo chiusa l'epopea napoleonica, fu poeta rivoluzionario. Succedeva, ribellandosi, alla scuola poetica così detta del Lago, impersonata nel Wordsworth, nel Coleridge, nel Sonthey, che nati prima del Byron dovevano sopravvivergli, ma la cui fama s'illanguidì durante il fulgido periodo del giovine turbolento poeta.

Deve il Byron alla Grecia il rapido mirabile svolgersi del proprio genio. Il primo viaggio suo nella patria immortale d'ogni bellezza avvenne nel 1809, e fu per lui come l'aprirsi improvviso di uno scenario vastissimo, come il desiderato e copioso pascolo della sua fantasia. Su quella terra di Grecia sbocciarono i primi germi della poesia byroniana, gagliarda, originale, feconda:

e perchè egli ebbe il carattere mirabilmente temprato a ricevere le impressioni del bello antico, potè dirsi di lui che per una metà dell'anima era figlio dell'Oriente. Il vagare su per quei monti, il malinconico e pur solenne spettacolo delle celebrate città seppellite quasi interamente sotto l'erba, i grandi nomi ricordati nei mausolei, e come padiglione un cielo sfavillante, e come sfondo del quadro l'immenso mare ceruleo, e intorno a sè e sopra di sè un'aria impregnata di voluttuosi profumi, erano altrettanti alimenti irresistibili per quella immaginazione di fuoco, a cui mal si addicevano il cielo di piombo e le umide nebbie dell'Inghilterra, e per quella intelligenza eletta e bizzarra, innamorata del contrasto e dell'impreveduto, cercatrice instancabile di tutte le fonti del bello, desiosa di spaziare, infaticabile e infaticata, nei mondi infiniti della fantasia. Onde è giusto asserire che la più bella parte della gloria del Byron è rampollata dalla Grecia, che di là egli tornò agitato dalla frebbre creatrice, e con gli elementi raccolti per dettare più tardi l'*Assedio di Corinto*, la *Fidanzata d'Abido*, il *Corsaro*, i primi canti del *Pellegrinaggio del giovine Aroldo.*

Anima turbolenta e ingegno un po' burrascoso e battagliero siccome quello dell'Alfieri, pure il Byron risentì sempre, fin dove l'indole degli argomenti lo consentisse, l'influenza del classicismo. Perfino nel suo *Manfredo*,

La casa di Wolfango Goethe, a Weimar.

quantunque tutto lo investa il misticismo nordico, v'ha qualche cosa di limpido, di plastico, di sereno, anche nel buio tenebroso che circonda il protagonista del poema drammatico, e che si riverbera su tutta l'azione. Questo *Manfredo* è una franca e disinvolta imitazione del *Fausto*, ma non è un

plagio. Fausto, agitato da una febbrile sovrabbondanza di vita, corre di paese in paese, di mondo in mondo, quasi potrebbe dirsi di secolo in secolo alla ricerca del bello ideale. Manfredo invece, immobile nel suo scetticismo, non infervorato nella smania dell'ignoto, spirito vagabondo delle Alpi, non chiede

Federico Schiller.

che una cosa sola, l'oblio; ma l'oblio non glie lo può dar che la morte, e la morte egli domanda con disperate grida. È notevole il giudizio che su questo poema drammatico scrisse il Goethe stesso: « Il *Manfredo* mi è parso un meraviglioso fenomeno, e mi ha cagionata una viva impressione. Il poeta metafisico si è appropriato il mio *Fausto*, ma se n'è fatto gagliardo nutrimento, e l'ha trasformato per modo, che io non posso non ammirare grandemente il suo genio ».

E di questa sua ammirazione dette una insigne prova il Goethe, nell'atto terzo della seconda parte del *Fausto*, scritto dopo la morte del Byron, perchè nel giovinetto Euforione, nato dalle simboliche nozze di Fausto e di Elena, è appunto raffigurata la nobile immagine del Byron, al quale il poeta tedesco inneggia con mesta elegia; sublime e funebre canto degno veramente del giovane e nobile lord che morì per la indipendenza del popolo greco.

Desioso cercatore dei grandiosi spettacoli della natura, il Byron predilesse sempre le terre baciate e accarezzate dal sole: e se gradito soggiorno fu per lui l'Italia, graditissimo gli riuscì quello di Venezia, ove dimorò lungamente. Nella vaga isoletta di San Lazzaro, in cospetto della magica città, abitando il tranquillo monastero degli armeni, egli cercò la pace alle tempeste dell'anima, e la pace a quando a quando gli sorrise alla vista di quel cielo di zaffiro, di quella città unica al mondo, di quei silenzi interrotti dal batter del remo di una gondola; onde può dirsi che nella vasta anima di

Giorgio Byron ancora una volta la natura e l'arte si affratellarono, portando un nuovo contributo a quella poesia che è di tutti i tempi e di tutti i paesi.

Il Byron non è più inglese che italiano, più romantico che classico; nelle opere sue spicca sopratutto un carattere di universalità. Egli possiede come i veramente grandi, una individualità propria; i suoi poemi, le fantasie, le tragedie, i misteri, le canzoni compongono qualche cosa a sè, quasi un mondo che nessuno prima di lui aveva esplorato, anche se in alcune opere la imitazione da altri grandi sia evidente. E questa sua individualità è inerente al carattere dell'uomo, alla vita sua torbida ed errabonda, alle avventure romanzesche, agli sdegni impetuosi, a una continua e irrequieta contraddizione con sè medesimo. Ma quando si libra sulle ali della schietta ispirazione ed obbedisce alla voce misteriosa del genio, allora s'innalza ad inesplorate regioni, discende negli abissi del cuore umano, risale il fiume del passato, interroga i sepolcri, i monumenti, la storia, trae dalla gelida pietra le scintille di un fuoco, che illuminerà un lunghissimo tratto di paese e di tempo.

Dal tempestoso oceano della poesia byroniana emerge quasi sempre la sua personalità, e spesso il poeta dà in prestito ai personaggi da lui ideati il linguaggio delle passioni proprie; vi balenano la irrequieta incontentabilità, lo

Enrico Heine.

smisurato orgoglio e la sconfinata ambizione, a cui fanno contrasto le malinconie ineffabili, gli abbattimenti, le imprecazioni. Sorride anche talvolta il Byron, ma non è il sorriso che nasce dalla gioia spensierata e tumultuosa: è piuttosto quello che si nutre delle rugiade della mestizia. Il sorriso e le lacrime si temperano e si raddolciscono a vicenda. Il Byron è poeta vero,

perchè con vera poesia ha cantato i dolori, le speranze, i rammarichi, le aspirazioni del cuore umano: è poeta lottatore, perchè, cercando di penetrare i misteri della scienza e delle sorti serbate all'umanità, ha combattuto con la lena e con l'ardore di un gigante; anche la sua vita può dirsi una continua

Lord Giorgio Byron.

irrequieta battaglia, una continua e generosa ribellione contro il destino che condanna alla ignoranza di tante cose il genere umano.

Alle opere sue già citate si aggiungono, per tener conto solamente delle principali, *il Caino, Cielo e Terra, Parisina, Il Prigioniero di Chillon, Il Lamento del Tasso, il Don Giovanni, Marin Faliero, I Due Foscari, Sardanapalo.*

Ma anche la poesia subisce le leggi, i capricci, le tirannie della moda: e la moda degli ultimi trent'anni del secolo decimonono mise sugli altari della poesia inglese il nome di Percy Bysshe Shelley, decretandogli una postuma celebrità a scapito di lord Byron. Lo Shelley visse ventinove anni, ed ebbe morte tragica in un naufragio tra la Spezia e Viareggio, il dì 8 luglio 1822. Per le prescrizioni igeniche vigenti allora in Toscana fu necessaria la cremazione del cadavere già putrefatto, perchè non potuto ritrovare se non dopo sei settimane dal naufragio, e davanti al rogo, preparato sulla spiaggia di Viareggio, lord Byron recitò nell'idioma di Omero il canto funebre di Achille per i funerali di Patroclo. Le ceneri di Shelley, raccolte in un'urna, furono portate a Roma e deposte nel cimitero protestante.

Byron e Shelley furono amicissimi: durante quattro anni — gli ultimi della vita di Shelley — vissero spesso insieme, peregrinando per l'Italia. Ingegno vivace, fantasia eletta, anima accesa di nobili entusiasmi, Percy Shelley ebbe una fede illimitata nell'umanità, e, penetrando con occhio quasi profetico nell'avvenire, intuì quasi le scoperte della scienza moderna. Per questa

ragione forse, mentre il Byron non ha avuto che imitatori in paesi stranieri, allo Shelley è toccata la fortuna di essere un caposcuola. La sua fama, dopo la morte, è cresciura di decennio in decennio, e da lui procede e della sua luce s'illuminò tutta la scuola inglese della fine del secolo.

Nelle poesie dello Shelley, specie nelle liriche che sono il più fulgido gioiello della sua corona di poeta, vibrano le corde inneggianti al trionfo della giustizia e della libertà. Nemico d'ogni violenza, egli condanna con eguale ardore gli eccessi rivoluzionari e le tirannie e le efferatezze del dispotismo. Poeta filosofo nel *Prometeo liberato*, poeta politico nella *Insurrezione dell'Islam*, che è la glorificazione della rivoluzione francese, poeta drammatico nella *Beatrice Cenci*, considerata in Inghilterra come il dramma più perfetto dopo Shakespeare, lo Shelley avrebbe potuto, nella virile maturità dell'ingegno, rivaleggiare con i più lodati poeti del secolo e lasciare opere di più lunga lena.

Terzo poeta della prima metà del secolo è Tommaso Moore, morto di settantatrè anni nel 1852. A lui veramente spetta il titolo di poeta civile e nazionale. Il Moore si provò e raccolse allori copiosi nell'ode anacreontica, nella elegia, nella ballata, nel poema. Ma la sua gloria maggiore viene dalle *Melodie irlandesi* e dagli *Adoratori del Fuoco*. Lasciata la molle arpa della voluttà, qui il poeta inneggia con robusto ed elevato verso alla patria, celebra le battaglie della libertà, piange sulle sventure dei popoli schiavi. Le *Melodie irlandesi* sono canti d'amore e di guerra insieme, inni di festa, di trionfo e di morte, preghiere al Dio degli oppressi, maledizioni agli oppressori: sono la vita politica dell'Irlanda, della terra magnanima e infelice che avea levata la testa dal sepolcro ai primi soffi della libertà spirati dalle plaghe della Francia rivoluzionaria. « Le *Melodie irlandesi* del Moore (così scrisse lord Byron) vivranno fintantochè vivranno l'Irlanda e la poesia ».

Percy Bysshe Shelley.

Altro monumento poetico innalzato dal Moore all' Irlanda è il poema degli *Adoratori del fuoco*. Nei Ghebri, seguaci di Zoroastro, adoratori del sole e del fuoco, oppressi e taglieggiati dagli arabi, l'autore simboleggia l'Irlanda schiava dell'Inghilterra, e quel suo canto gagliardo varrà sempre a infiammare di santissimo sdegno il petto degli oppressi contro gli oppressori.

Più umili soggetti trattò il Moore negli *Amori degli angeli*, nel *Paradiso e la Peri*, nella *Luce dell'Harem*, ma quei soggetti sono abbelliti ed innalzati da uno stile sovranamente poetico e dalle forme smaglianti della poesia orientale.

A questi tre insigni, Byron, Shelley, Moore, ai quali si può aggiungere Giovanni Keats, morto tisico a venticinque anni e autore di due lodati poemi *Endimione* e *Iperione*, succede dopo il 1830 un' altra generazione di poeti. Alfredo Tennyson, Elisabetta e Roberto Browning, Carlo Swinburne. Del Tennyson è stato detto giustamente essere egli la più fulgida gemma della letteratura poetica inglese. Egli abbraccia con

la fantasia serena l'universo, e nella dipintura dei sentimenti umani e nella squisita percezione delle bellezze della natura non è inferiore a nessun altro grande della sua patria. Le sue canzoni hanno la melodia e il gorgheggio dell'usignolo, i suoi idilli ispirano pace, affetto, ingenuità. *Maud, Gli Idillii del Re, In Memoriam, Dora, il Ruscello*, sono gemme d'inestimabile prezzo, freschi zampilli di limpida vena scaturiti dal virgineo seno della montagna.

Elisabetta Browning, morta nel 1861, predilige nei suoi canti la causa del diseredati della fortuna, accende per la rigenerazione dei popoli, e più specialmente del popolo italiano di cui profetò l'immancabile risorgimento fin dal 1848. Roberto Browning suo marito contrastò al Tennyson lo scettro della poesia inglese, ma non riuscì a carpirlo, non ostante l'immenso bagaglio di opere poetiche, drammi, poemi in quattro volumi, satire, romanzi, odi. Di lui vollero i contemporanei fare un caposcuola, e anche un legittimo erede di Shelley: ma di un grande e vero poeta manca al Browning la qualità essenzialissima, che è la chiarezza. A lui nuoce il soverchio di metafisica in cui ravvolge la concezione poetica, tantochè molte sue poesie furono battezzate pei logogrifi filosofici.

Più originale e di più sana ispirazione è Carlo Swinburne, il vero poeta battagliero dell'Inghilterra, nemico dei re e delle congreghe religiose, araldo e campione di tutte le libertà, di tutte le emancipazioni, restauratore di una nuova forma di romanticismo, che piglia le mosse da Shelley e da Victor Hugo. Dopo due drammi pubblicati nel 1861 (*La Regina madre, Rosamonda*), che suscitarono in ugual dose l'ammirazione e lo scandalo, il Swinburne dette in luce nel sessantasei due volumi di *Poemi e Ballate*, segnacolo di battaglie scoppiate fra le varie scuole letterarie, battaglie da cui germogliò quell'altra scuola intitolatasi dei *preraffaellisti*. Presero parte alla lotta anche i due Rossetti: Dante Gabriele, pittore discreto e poeta mediocre, e Cristina, autrice del *Viaggio del Principe*. Causa di grande compiacenza per noi italiani è *l'ode all'Italia* del Swinburne, dell'Italia « madre degli uomini, regina dell'umanità, terra prediletta da tutti i poeti che l'hanno celebrata e cantata ».

Nell'intervallo fra le due generazioni, di prima del trenta e dopo, ebbero voga e popolarità quelli che si dissero appartenere alla scuola poetica del « Lago ». La loro caratteristica è di considerare il creato come una cosa animata, per la quale essi nutrono un sentimento molto simile al panteismo dei pitagorici. Hanno anche una grande e viva commiserazione per le miserie dell'umanità, e le cantano in versi veramente sgorgati dal cuore. Del Wordswovth sono molto lodate le ballate liriche, scritte con affettuosa ingenuità e adorabile naturalezza: come *Ruth, Siamo Sette, La Mietitrice solitaria*. Visse fino al 1850.

« Pochi ma valenti » direbbe il Manzoni, sono i versi di Samuele Coleridge, ricchi di originalità e d'invenzione. *Il vecchio marinaio, Christabel, Genoviefſa* e un'*Ode alla Francia*, messe dai critici fra le cose migliori del secolo, sono popolarissime in Inghilterra anche oggi. Morì nel 1834.

Roberto Southey, che dalla più ardente fede repubblicana balzò con un gran salto nelle file dei più arrabbiati conservatori (esempio parecchie volte imitato anche in altri paesi) ed ebbe in premio come poeta di corte lo sti-

pendio annuo e abbastanza lauto di trecento sterline, fu bollato dal Byron col marchio di *epico rinnegato*. Le sue epopee, più o meno inverniciate di romanticismo, ebbero le lodi di un ristretto numero di lettori. Sono più che altro leggende, come *Thalaba*, *Madoc*, *La maledizione di Kehama*. Visse sessantasette anni fra poche ammirazioni, e non pochi disprezzi; morì nel 1843.

Fra questi canti e queste liriche, che riempiono quasi tutto il secolo decimonono, irrompe come squilla di dolore il grido angoscioso che s'intitola *La Canzone della Camicia*, del poeta Tommaso Hood; ingegno di spiccata ori-

Monumento a Shelley sulla spiaggia di Viareggio (scultore U. Lucchesi).

ginalità, che seppe unire insieme l'amaro e sorridente sarcasmo, e la sincera commozione del cuore: che è forse uno dei principali attributi del così detto umorismo. *La Canzone della Camicia* è fra le più potenti e le più popolari liriche che sieno mai germogliate dalla fantasia di un poeta.

La poesia inglese dal trenta fino ai nostri giorni ebbe fra gli italiani un acuto illustratore e divulgatore in Enrico Nencioni, che fu uno dei critici letterari più apprezzati della scuola toscana, di cui è capo venerato Giosuè Carducci. Il Nencioni, morto da pochi anni nel fiore della virilità, fu il grande innamorato della poesia inglese, e riuscì a trasfondere la sua passione e la sua predilezione in una eletta schiera di contemporanei.

Pochi cenni bastano a delineare il carattere della poesia inglese nell'Ame-

Tommaso Moore.

rica del Nord, perchè pochissime, e di valore assai relativo, sono le manifestazioni poetiche della stirpe anglo-sassone emigrata di là dell'Atlantico. L'America, tutta intenta nei primi cinquant'anni della sua nuova vita a costituirsi in nazione, non vide sorgere una letteratura propria che verso la metà del secolo decimonono. Ma un fenomeno singolare è questo: che un campo così propizio alla poesia quali sono le vaste solitudini americane, i fiumi immensi, le praterie sconfinate, e le valli e i laghi e i monti, non sia stato, a così dire, preso d'assalto dai poeti. E forse non ebbero torto i diligenti studiosi della letteratura inglese, quando affermarono che la vera poesia americana bisogna cercarla nei romanzi in prosa del Cooper, mentre coloro che s'intitolano poeti non sono che prosatori in versi.

I soli che escano dalla schiera un po' volgare dei facitori di versi sono quattro: Longfellow, Bryant, Poe, Witman.

Enrico Longfellow visse lungamente in Europa, e studiò con grande amore anche la letteratura italiana, come ne fa autorevole testimonianza la sua traduzione della *Divina Commedia*. Il guaio è che il Longfellow, tornato in America con una grande provvista di coltura e di erudizione, credette cosa più sicura attingere le ispirazioni poetiche piuttosto da quello che era già stato detto da altri, che dalla contemplazione della bella natura, e dallo spettacolo delle nuove forze e delle nuove energie della giovine nazione. Onde le sue liriche e i poemetti e le leggende si risentono di questa specie di luce riflessa, che vuol dire luce fredda e priva di raggi vivificatori. Ciò non ostante egli si solleva a sufficiente altezza in alcuni frammenti delle *Voci della Notte* e dei *Poemi sulla Schiavitù*.

Guglielmo Bryant ebbe invece nettamente scolpita, e seppe felicemente rendere la visione delle grandi solitudini e delle immense foreste americane. Traduttore lodato della *Iliade* e della *Odissea*, riuscì a trasfondere qualche cosa di omerico nelle sue poesie originali, un qualche cosa a cui dà risalto maggiore un non so che di meditativo, di raccolto e di malinconico che è nell'indole del poeta. I suoi *Inni della Foresta* saranno sempre letti e ammirati da chi nella poesia cerca i blandi cullamenti, e le soavi carezze che tramandano le misteriose e solenni armonie della natura.

Edgardo Poe fu piuttosto prosatore che poeta: ma i suoi romanzi, le sue novelle fantastiche, le sue strambe bizzarrie, benchè dettate in prosa, appaiono manifestazioni poetiche di una gagliarda originalità. In poesia vera e propria

ha scritto poco più di un breve poemetto, *Il Corvo*, che neppure è una delle sue cose migliori. Ma lo attraversano corruschi lampi di una fantasia lugubre e potente, nè è possibile leggerlo senza una tetra commozione e senza brividi. Edgardo Poe, morto giovanissimo in uno spedale di Baltimora, fu vittima dell'alcool e di sregolatezze d'ogni genere.

W. Witman è considerato il poeta della guerra di secessione, che dopo il 1860 mise in forse per qualche tempo la stabilità della grande Unione Americana. Il Witman fu in poesia il grande avversario della morale convenzionale, che assumeva per lui i bugiardi aspetti della ipocrisia. Fu perciò nelle sue liriche e nei suoi poemetti di un realismo spesso eccessivo, ma seppe anche talvolta sollevarsi a grandi altezze. Sono celebri e popolari anche oggi agli Stati Uniti i *Monologhi poetici sulla guerra* pubblicati nel 1865, una ode per la morte del presidente Lincoln, e un'altra sulla Esposizione di Parigi del 1889.

Questo è il bilancio della poesia inglese e americana nel secolo decimonono. Enrico Nencioni, in una di quelle sue divagazioni letterarie, in cui fu maestro per l'acutezza dei giudizii e per la spigliata genialità della forma, ebbe a dire alcuni anni fa che l'avvenire della poesia mondiale stava forse maturando di là dall'Atlantico, e che forse i nuovi e grandi poeti del secolo ventesimo dovranno venirci dall'America. Lasciamo andare le profezie: e, tenuto conto delle poche conquiste ottenute finora dalla poesia americana nel mondo intellettuale, prendiamo nota di questo fatto: che gli Stati Uniti, più che a far rifulgere nuovi astri nel cielo della poesia, si contentano, con utilità più immediata e più pratica, di aggiungere di quando in quando qualche altra stella alla già copiosamente stellata bandiera della Confederazione.

Poesia slava.

La tenace Russia ha serbato e serba fede alle antiche tradizioni poetiche schiettamente popolari: di quando cioè la poesia, affidata alla memoria del popolo, passava di generazione in generazione pressocchè intatta, e attraversati i secoli veniva nel bel mezzo della civiltà moscovita, che Pietro il Grande imponeva con la violenza e con le riforme all' antica barbarie asiatica. Il popolo russo dei passati secoli ebbe la poesia lirica che cantava le nozze, i funerali, le danze, gl'inni del Natale, dell'Epifania, della Pasqua, l'alternarsi delle stagioni, gli aspri lavori dei campi. Ebbe anche i canti epici con i quali celebrava le gesta eroiche dei suoi guerrieri leggendarî, specie di semidei del paganesimo primitivo. E questa poesia giunse senza altre variazioni sostanziali fino ai primi anni del secolo decimonono, in cui dalle vittorie di Pietro il Grande e di Caterina II si passò a cantare la invasione napoleonica, le guerre con la Turchia, la indipendenza della Grecia, la rivoluzione del 1848: ma dando sempre la preferenza alle maniere, agli atteggiamenti, alle ispirazioni della poesia popolare.

Perchè questa appunto è la caratteristica di tutta la letteratura slava, di mantenersi popolare ininterrottamente. Il Mickiewicz, che è forse il poeta più geniale di tutta la stirpe slava, non cercò quasi mai una ispirazione diversa. « O canti popolari (così egli esclama), arca d'alleanza fra i tempi antichi e i

tempi nuovi, a voi la nazione raccomanda i trofei dei suoi eroi, la speranza dei suoi pensieri, il fiore dei suoi sentimenti. Arca Santa, nessun colpo ti percuote e ti spezza, fintantochè il tuo popolo stesso non ti abbia oltraggiata. O canzone popolare, tu sei la sentinella nel tempio delle memorie nazionali, tu hai le ali e la voce d'un arcangelo, e spesso anche le armi! » E poche nazioni hanno, come il popolo slavo, una rispondenza così immediata fra la poesia e la vita reale. Dappertutto echeggia la canzone, e la epopea tuttora vivente sulla bocca dei rapsodi slavi è davvero meravigliosa. Quando essa canta gli eroi che combattono i nemici e gli oppressori della patria, trova accenti di viva commozione e di grandezza semplice, che ricorda quella d'Omero.

Ma l' indole di questa rapida rassegna non consente prolisse divagazioni: e per rimanere dunque fedele al tema, accennerò i nomi di quei poeti del secolo decimonono, che lasciarono più durevole traccia. Viene primo Alessandro Puskin, di famiglia nobile moscovita, e, come egli stesso afferma, finiti gli studî del collegio, visse un po' « nel mondo della poesia » e molto « nella prosa del mondo ». Fantasia ardente e anima accesa nell'amore della libertà, dopo aver pubblicato nel 1820 un poemetto *Ruslan e Liudmilla*, scrisse un'*ode alla libertà* che gli fruttò l'esilio nei paesi meridionali del Caucaso e della Crimea. La sua opera più bella è il poema *Eugenio Oneghin*, nel quale, non ostante la palese imitazione byroniana, splendono gemme d'inusitato splendore. Morì tragicamente a trentotto anni, nel 1837, per la ferita riportata in un duello.

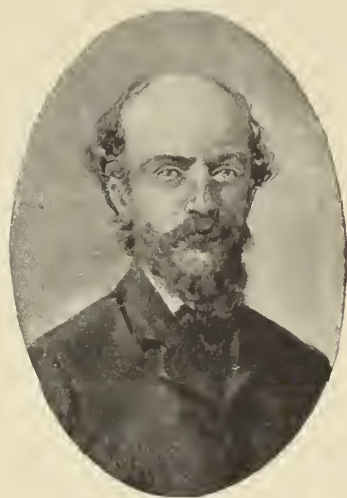
Poeta elegiaco e seguace di Puskin fu Ivan Koslov, morto nel 1838: sono pregiati molto i due poemetti *Il Monaco* e la *Principessa Dolgoraki*, alcune liriche, e qualche elegia giudicata modello di stile e di sentimento. Scrissero in quei medesimi anni poesie nobilissime il Davydor poeta e soldato come Tirteo e come Koerner, il principe Viasemski del quale sono popolari anche oggi la *Malinconia*, la *Troika*, il *Carnevale russo;* il Rileev, soldato anche lui, autore di varî frammenti di poeti, cospiratore e morto per mano del boia in seguito alla congiura del 1826; Michele Lermontov, imitatore del Byron anche lui, autore di liriche e di poemetti, morto anche lui in un duello nel 1841. Nel secondo periodo della letteratura contemporanea russa, che si svolge fecondissimo nella seconda metà del secolo, predomina il romanzo: la poesia epica e la lirica sono come sopraffatte e soffocate da cotesta nuova manifestazione intellettuale. Il romanzo accenna a prendere il sopravvento su tutta la letteratura del rimanente d'Europa, che è stanca oramai, sfibrata, nauseata dalle tante ibride scuole realistiche, psicologiche, simbolistiche, decadenti. Dopo la guerra di Crimea, specie dopo l'abolizione della servitù, una nuova vita incominciò ad agitar l'anima ed il pensiero della Russia, e gl' intelletti privilegiati, an-

Alfredo Tennyson.

ziché piegare sotto il giogo e rassegnarsi, scattarono in manifestazioni potenti, di cui l' eco si diffuse e continua a diffondersi, ingrandita dalla distanza, per tutto il mondo civile. Ma la poesia sembra forse arme poco tagliente, disadatta alle grandi battaglie dell' idea moderna: e se di quando in quando prorompe cupa, accorata, minacciosa la satira, ella cede ben presto il luogo alla diatriba socialistica e al romanzo. Ond'è che i poeti di questi ultimi anni compongono una schiera molto sottile, nella quale primeggia su tutti Nicola Nekrasov morto nel 1878, e autore di due poemi: *Per via*, e *Verso la terra nativa*. È anche autore di satire mordenti e incisive, e principe nell' elegia, che assume sotto la sua penna forme drammatiche e quasi tragiche.

Carlo Swinburne.

Ma a noi stirpe latina, così diversa dagli slavi nel duplice concetto e nel sentimento dell' arte e della vita, a noi, che possiamo veramente dirci figliuoli della terra del sole, sfugge la vaga indeterminatezza di cui si veste quasi tutta la poesia russa; e al pensiero che l'anima ci pare che meglio si confacciano le sterminate solitudini di quelle pianure, di quelle steppe, di quelle vallate che un pallido sole raramente illumina, e che un funebre lenzuolo di neve ricopre durante tanta parte dell'anno. Si può dubitare se veggano giusto gli occhi degli uomini politici e diplomatici, profeti di nuove grandiose espansioni della Russia nelle remote regioni d'Oriente: ma certamente parrà molto più fondato il dubbio di chi reputi assai difficile una fruttifera acclimazione dell'arte russa sulle terre che si specchiano nelle acque azzurre del Mediterraneo, dell'Ionio e dell'Adriatico.

Proseguendo nel fugace riassunto della poesia slava io non veggo che uno solo e veramente grande poeta nella Polonia, Adamo Mickiewicz. Egli può dirsi il primo, il più ideale rappresentante del romanticismo in questo senso, che mentre il classicismo superstite, ma oramai agonizzante in tutta l'Europa, continuava a gingillarsi nelle faticose e stantie rievocazioni delle leggende e delle figure mitologiche, la nuova scuola, signoreggiante con la inevitabile tirannia della giovinezza, cercò di ravvicinare la poesia alla vita reale e alla natura. E così fece il Mickiewicz. Le *Ballate*, *Gli Avi* e *Grazyna*, suoi primi canti, ottennero subito il meritato favore, che andò a mano a mano crescendo con le successive pubblicazioni, fino a collocare il poeta nel tempio della celebrità. Esiliato più volte dal governo russo, come si esiliavano e si esiliano tutti i polacchi che pensano liberamente, il poeta continuò la propaganda di libertà, e nel poema *Corrado Wallenrod*, sotto poco velate immagini, prepara gli animi dei concittadini alla rivoluzione del 1830: in quei versi par di sentire, come osserva un suo biografo, suonare le campane a stormo della risurrezione polacca. Il Mickiewicz nelle molte e varie peregrinazioni soggiornò lungamente anche in Roma, e in Roma cominciò a comporre quel capolavoro che è il poema intitolato *Il Signor Taddeo*, e che taluno definì la *Iliade polacca*.

In questa sua opera il grande poeta ebbe in mira di tramandare alle generazioni future i ricordi e le tradizioni dei costumi e degli usi del popolo polacco in principio del secolo decimonono. Il Mickiewicz morì di colera a Costantinopoli nel 1856.

Sigismondo Krasinski e Giulio Slowacki sono due astri di seconda grandezza, derivazioni dirette e si può aggiungere discepoli del massimo poeta della Polonia.

Anche loro fecero servire la poesia quale strumento di rivendicazione per la patria oppressa, raccontando i mali della Polonia. Così nel poema *Anhelli* dello Slowacki dettato in stile biblico, è delineato il doloroso quadro della Siberia e delle sofferenze degli esiliati; fra questi si alza a grandezza epica la figura dell'eroe, che assiste mestamente alla morte di tutti i suoi cari, e che rappresenta nel concetto del poeta la nazione polacca, destinata a consumarsi nelle lacrime e nelle sofferenze d'ogni maniera.

Con questi tre non è chiuso il ciclo dei poeti nella infelice e smembrata Polonia; altri non pochi ne hanno seguite le traccie e gli esempi coltivando con discreto successo la poesia epica e la lirica, volte sempre a scopo civile e patriottico. Ma i loro canti, anche se risuscitavano nel popolo il sentimento della patria e della libertà, anche se spingevano la gioventù animosa ad impugnare le armi della riscossa, andavano ben presto soffocati nelle violente repressioni. Soffocati ma non spenti: e quando sorgano o prima o poi i giorni auspicati della giustizia distributiva per tutti i popoli che la sventura affratella, riscoppieranno dalle ceneri sopite di quei canti le scintille animatrici di nuove fiamme, e poesia e libertà non saranno più lo spauracchio degli oppressori. È l'augurio per il secolo ventesimo.

Poesia ungherese.

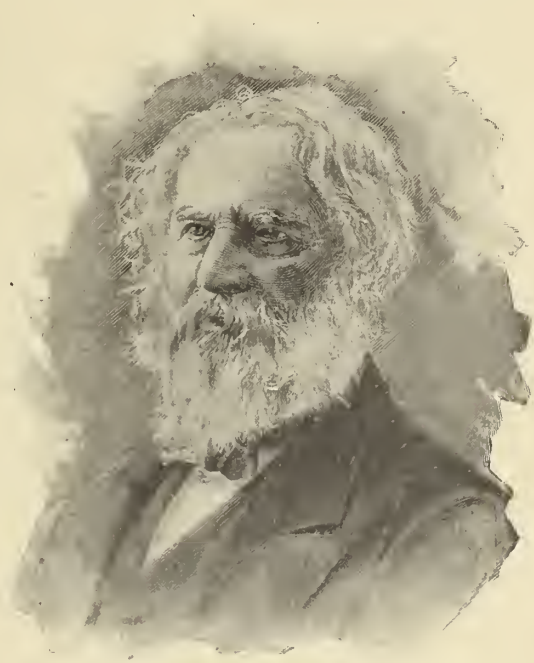
Con frase soverchiamente ambiziosa, gli storici dell'Ungheria intitolano secolo d'oro della letteratura nazionale il decimonono. Forse vi sono indotti da questo fatto rilevante; che dopo esser passata dalle imitazioni dell'antico classicismo a quelle più languide e un po' manierate del classicismo francese, la letteratura, e più specialmente la poesia sentirono gli infocati aliti delle idee moderne, e assunsero forme di schietta originalità: onde si può dire che la poesia ungherese del secolo decimonono, fondendo insieme le tradizioni degli antichi canti popolari e le giovani energie rampollate dalla parte sana del romanticismo europeo, con l'aggiunta delle aspirazioni patriottiche dell'intiera nazione, creò veramente una nuova scuola di cui sono rappresentanti illustri il Tompa, il Petöfi e l'Arany.

Michele Tompa, nato nel 1819 ebbe dapprima, tendenze classiche, ma ben presto si convertì alle idee moderne, sentì l'influsso anche lui dell'imperante romanticismo. Parroco calvinista, prese parte come cappellano nella sanguinosa rivoluzione del 1848: e un po' per questo, e molto per certe sue roventi canzoni patriottiche, ebbe a soffrire persecuzioni dall'Austria. Ma la mite indole, e l'amor della quiete e della natura lo fecero ritirar presto dalle battaglie politiche, e visse fino al 1868, anno della suamorte, esercitando i do-

veri di pastore evangelico, alternati con l' affetto della famiglia e il culto della poesia. Riuscì sommo specialmente nelle liriche: e la mestizia, una mestizia temperata di serenità, che è diffusa nelle sue elegie, è di quelle che agevolmente si comunicano in altri, perchè espressione di uno schietto animo e di un ingegno sincero. I sentimenti espressi da lui trovano sempre un' eco nei cuori, anche perchè è sempre felice la scelta degli argomenti. Cotesta mestizia a cui accennavo, nata dalle immeritate sventure della patria, e l'appartarsi del poeta che cercava conforto e distrazione negli studî, non furono il segno di una rassegnazione codarda; devono intendersi piuttosto (e un tale concetto è chiaramente espresso in alcune poesie) come un inchinarsi riverente ai decreti del cielo.

Alessandro Petöfi nacque nel 1823: è la più popolare figura dell'Ungheria nel campo intellettuale, non tanto per la potenza dell'ingegno, quanto per la parte ch'egli prese ai moti rivoluzionarî, e per la gloriosissima morte a cui soggiacque nella battaglia di Segesvàr nel 1849. Poeta lirico di gran valore, questo Tirteo ungherese scrisse l'ode che può dirsi la canzone rivoluzionaria della patria e che s'intitola *Sorgi, Magiaro!* come rivoluzionaria è quasi tutta la sua produzione poetica, quantunque conservi sempre un carattere di spiccata personalità, anche quando è l'eco fedele dei dolori, delle speranze, delle angoscie della nazione. Nelle liriche del Petöfi è tutta una vicenda di passioni tumultuanti, di grida di guerra e di protesta contro le tirannie sociali, e anche di odio contro gli oppressori della patria. « Nell' aureo stile di lui (così scrive un suo biografo) sono espressi i motivi poetici di tutta la nazione, con una dilettosa varietà di magiche melodie rivestite di smaglianti colori: e l'opera sua è nuova in questo, nell'avere scoperto un nuovo e fresco materiale poetico innalzando e nobilitando l'ideale della poesia popolare . . . Suoi grandi obiettivi furono la giustizia, la libertà, la virtù, l' eroismo; e questi sentimenti, balzando fuori dal suo cuore generoso, empirono e infiammarono tutti i cuori, prepararono la rivoluzione, pegno sicuro della indipendenza nazionale che doveva l'Ungheria acquistare più tardi ».

Enrico Longfellow.

Giovanni Arany visse dal 1817 al 1882. Tentò tutti i generi di poesia, e in quasi tutti ottenne la palma invidiabile della popolarità. Il suo maggior titolo alla riconoscenza della nazione sta nell'aver dato forma e carattere squisitamente artistico alla *ballata* ungherese, ricca di forza e di passione, armoniosa, semplice, e nel medesimo tempo eletta e nobile. Amoroso interprete della natura, Giovanni Arany sa animarne e, a dir

così, ringiovanirne gli spettacoli scoprendo arcane corrispondenze fra la natura esteriore e l'anima umana. Taluni affermano che come pittore di paesaggio, come poeta innamorato dei tranquilli orizzonti della campagna, egli ricorda Virgilio: certo, del poeta mantovano ha risentita la profonda e serena malinconia.

Dopo il 1867, vale a dire dalla riconciliazione donde uscirono l'Impero d'Austria e il regno d'Ungheria con la denominazione d'Impero austro-ungarico, non ci furono che pochi continuatori delle gloriose tradizioni. Dacchè la poesia non doveva più eccitare il popolo alla riscossa per l'avvenuta conquista della indipendenza e delle franchigie costituzionali, i nuovi poeti o tornarono alle imitazioni classiche, o si dilettarono in qualche bagno romantico, o anche dettero segno di avvicinarsi alle nuove scuole dei *decadenti* e dei *simbolisti*, di cui s'è avuto occasione di discorrere in precedenza. Quelli per altro che serbarono fede alla poesia nazionale, e che ottennero e ottengono il plauso e i favori dei contemporanei, meritano d'essere qui ricordati: e sono Paolo Gyulai, Carlo Szász e Giuseppe Lévay. È notevole il primo per la eleganza e la castigatezza dello stile, e per una cert'aria di sentimentalismo che infiora le sue liriche. Si lodano del secondo la impeccabile tecnica e lo squisito magistero del verso, di cui dette prova specialmente nelle traduzioni dello Shakespeare, del Goethe, del Byron, del Lamartine, di Dante. Il terzo, Giuseppe Lévay, che prende posto fra i minori lirici, è il grande interrogatore della natura, e ne riproduce i varî e molteplici aspetti nelle meste liriche che rispondono alla naturale mestizia del suo animo.

Al di fuori di questi tre e di pochi altri, la lira ungherese o sonnecchia o manda, più che suoni, mormorî sommessi. La prosa del dramma e del romanzo ha cacciato nella seconda riga la poesia, la quale si può dire non viva più che di memorie gloriose. Sia dunque vero che il poeta non apparisce e non si fa strada, se non quando i popoli hanno bisogno della alata parola ammonitrice, sprone ed aculeo alle nazionali riscosse?

Poesia scandinava e rumena.

Una letteratura veramente nazionale non sorse nella Norvegia se non dopo la separazione dello Stato dal regno di Danimarca, separazione riconosciuta e sacramentata con le stipulazioni diplomatiche del 1814. La Norvegia, divenuta indipendente e padrona delle proprie sorti, accettò volontariamente la dinastia dei sovrani di Svezia, e, forse unico esempio nella storia dei popoli contemporanei, non soltanto ella assorbì, a modo di dire, la regione di cui accettava la dinastia, ma ebbe anche il predominio esclusivo del movimento intellettuale. Altra singolarità è che i poeti norvegiani, dopo sterili e manchevoli tentativi dei secoli precedenti, rifulsero di vivida luce dopochè la nazione ebbe scosso il giogo secolare della Danimarca: della Danimarca, che, se non ha il marchio proverbiale affibbiatole dal malinconico principe Amleto, neppure può vantarsi di possedere nel nostro secolo una letteratura poetica.

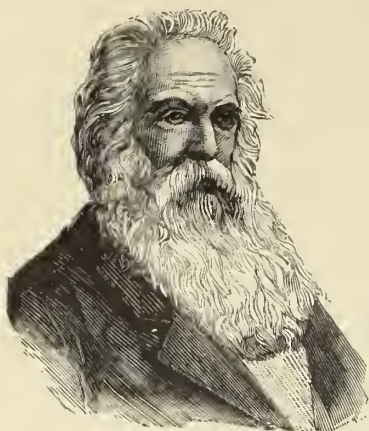
La Norvegia invece ebbe concordi e paralleli i due risorgimenti: il politico e il letterario. Nei primi anni, vale a dire subito dopo il 1814, la poesia fu la interprete fedele delle aspirazioni nazionali: e in quelle naturali con-

citazioni degli spiriti anelanti alla indipendenza i poeti dovettero subire, a dir così, la tirannia dell'ambiente, e mostrarsi battaglieri ed audaci, così nelle idee come nella forma. Poi, a poco a poco, succedette la calma: e allora la grande preoccupazione dei poeti civili fu la cura pertinace ed assidua di difendere l'idioma nazionale, di ridargli la venustà e la purezza che s'erano andate a mano a mano guastando, di liberarlo dalle imitazioni e dalle corruzioni dell'idioma danese. Tornano così in onore le belle tradizioni della patria: risorgono, rinnovellate di novella fronda, le poetiche leggende ed i canti popolari, che durante le tenebre e la servitù di quattro secoli rappresentarono, timidamente ma efficacemente, le originali caratteristiche della fantasia norvegiana. E' anche oggi, quantunque manchino alla Norvegia i grandi poeti, questa preoccupazione di rimanersene immuni da qualsivoglia influenza forestiera è persistente e vivace: onde può dirsi che nella patria di uno dei più celebri drammaturghi del secolo, l'Ibsen, la poesia, alla pari dell'arte drammatica, serba intatto l'aroma della originalità, ed è, più che ogni altra manifestazione poetica del rimanente d'Europa, la espressione schietta e genuina dell'indole nazionale.

Nel primo ciclo di poeti del secolo si registrano i nomi del Sagen, autore di celebrati *canti di guerra;* il Münch, autore di poesie improntate di profonda mestizia e che raccolte insieme s'intitolarono *Fiori di montagna*; il Nicolai Schwach, poeta lirico e umoristico, e diventato assai popolare per un suo canto *alla bandiera*; e il Wolff del quale è conosciutissima la lirica: *Com'è bella la mia patria, l'antica Norvegia cinta dal mare.*

Nel secondo ciclo poetico, che s'inaugura fra il secondo e il terzo decennio del secolo decimonono, brilla il nome di Arnoldo Wergeland, considerato come il più illustre poeta norvegiano. Egli è più specialmente lirico, e se nelle opere giovanili (egli nacque nel 1808) gli si può rimproverare un soverchio impeto d'improvvisazione — come nella trilogia *la creazione, l'uomo, il Messia* — più tardi, ammaestrato dagli anni e dalla critica, potè emendar quel difetto, e scrivere opere che onorano la patria e la letteratura: tali *l'Ebrea* in cui il poeta, fin dal 1844, domandava, in nome della umanità e della tolleranza religiosa, che si riammettessero nel regno gli ebrei espulsi; e altre liriche notevoli come *un vecchio castello norvegiano*, il *sonno dell'amata*, la *bella famiglia.* Il Wergeland morì di trentasette anni.

Appartiene a cotesto periodo anche il poeta Welhaven, già fiero antagonista del Wergeland, e poi riconciliatosi con lui nel sentimento comune dell'amore della poesia e della patria. Egli ebbe, il Welhaven, sufficiente ispirazione, ma non ricchissima: e si raccomanda piuttosto per la eleganza e la correzione della forma, specie nelle romanze, il cui soggetto è quasi sempre cavato dalle leggende popolari. È morto nel 1873.

I continuatori di questi due, che sono i massimi poeti della Norvegia risorta, hanno nome Sivertson, Blom, Monsen, Andrea Münch, (figlio del Münch del primo periodo), il Tensen, la signora Collett, gentilissima cultrice della poesia lirica. E poeti lirici di molta fama sono anche i due celebri drammaturghi della Norvegia, l'Ibsen e il Björnson. I drammi oramai famosi del primo hanno acquistata la nazionalità presso tutti i popoli civili: ma

nelle traduzioni, e nelle rifaciture, per adattarli alla rappresentazione scenica, si omette quello che di molti drammi costituisce, a dir così, la parte che l'autore riserba a sè, e che nell'antico teatro greco s'impersonava nel Coro; vale a dire la parte lirica. E infatti in molti suoi drammi, l'Ibsen s'innalza talvolta alle più alte regioni della lirica introducendovi poesie di squisita fattura: queste si leggono e si ammirano anche separate dai drammi che dettero loro vita, e non c'è norvegiano mezzanamente colto che non sappia a memoria e non ripeta *il canto funebre di Ornulf*, la *ninna nanna*, la *canzone del poeta*, il *coro degl'invisibili*. E appunto perchè il teatro drammatico di Enrico Ibsen è tutta una selva intricata di concetti filosofici, che ora s'illuminano ora s'abbuiano nei rapidi bagliori e nelle tenebre non meno rapide del misticismo e del simbolismo, è naturale che gli si addicano di quando in quando i voli lirici. Che quel teatro possa veramente diventar popolare in Italia, si reputa da molti cosa altrettanto difficile, quanto sarebbe arduo voler trovare una somiglianza fra i ridenti golfi in cui s'insinuano, quasi desiderosi di ombra e di verde, le onde azzurre del Mediterraneo e dell'Adriatico, e i desolati silenziosi *fiordi* scoscesi del mare della Norvegia. Ma la poesia di tutti i popoli ha caratteristiche comuni che li affratella: ha, direi, come la musica, una parte convenzionale del suo linguaggio che tutti comprendono, perchè risponde a sentimenti radicati nelle anime di tutto il genere umano: ond'è che le poesie liriche dell'Ibsen, se fossero convenevolmente tradotte da quella lingua norvegiana nota a pochissimi in Europa, diventerebbero forse un buon passaporto per allargare un po' di più la via ai drammi, e squarciare qua e là le nuvole che li circondano. In una raccolta di poesie, pubblicate dall' Ibsen nel 1871, v'hanno altre liriche molto pregiate: come *la forza del ricordo*, una ode sul *fondamento della fede*, una elegia per *l'assassinio di Lincoln*.

W. Witman.

Altro poeta drammatico acclamato della Norvegia, è il Björnson, che volle e seppe essere anche poeta lirico. Sull' esempio dell' Ibsen, introdusse anche lui alcune composizioni poetiche nei suoi drammi. Le altre liriche del Björnson s'inspirano quasi tutte all'amor della patria, al sentimento di ammirazione per i prodi che combattono a difesa della libertà, e al sentimento di una pietà profonda per chi soffre. Il canto per la patria intitolato *Sì, noi amiamo questa terra*, è considerato oggi come il vero canto nazionale della Norvegia.

Piuttosto che poeti nel più alto e nobile significato della parola, la vicina Svezia ha uomini di lettere che onorano la patria e l'arte col teatro, col romanzo, con la vita politica. Sebbene campata quasi all'estremo lembo d'Europa, la Svezia ha ciò non ostante risentita la influenza letteraria delle altre nazioni, e subisce anche lei in parte la piacevole tirannia della letteratura e della lingua francese. Ond'è che i pochi tentativi poetici della Svezia nel secolo decimonono, come non potrebbe dirsi che costituiscano una scuola na-

zionale, così non aggiungono alcun notevole peso alla bilancia della poesia in codesto secolo. Popolo di mite indole, di costumi patriarcali, di vita semplice e casalinga, lo svedese, come il danese e l'olandese, preferiscono ai voli e ai fremiti della lirica, e alle irrequietezze smaniose e affannate del pensiero moderno, la tranquilla contemplazione di più ristretti ideali: e in materia di poesia si contentano delle ballate, delle leggende, delle poetiche tradizioni pervenute fino a loro dai secoli precedenti. Così possiamo dire che non abbiano avuti poeti nel nostro secolo nè la Svezia, nè la Danimarca, nè l'Olanda: e per non dimenticarla, neanche la Serbia. Il loro patrimonio poetico si riassume in antiche canzoni e in vecchi canti popolari, che le generazioni tramandano religiosamente le une alle altre: canti di guerra e di amore, inni di lode alle bellezze della natura, vaghe aspirazioni delle anime a una felicità che non si trova su questa terra, contemplazioni estatiche della divinità, e rifugi sicuri nella pace della vita domestica. Non grandi ambizioni letterarie: non propositi altrettanto audaci quanto ridicoli di migliorare il mondo: non scuole farneticanti alla ricerca del nuovo paradossale: a tutto questo hanno pensato e provveduto, pensano e provvedono altri popoli. Lassù invece ci si contenta del poco, e tutt'al più si prende dagli altri quello che non paia offendere le leggi immutabili del bello.

È anche vero che la capitale della Danimarca, Copenaghen, volle fregiarsi dell'ambizioso e ampolloso titolo di *Atene del Nord*; ma se meritò in altri tempi cotesto appellativo, dovette tacitamente rinunziarvi dal giorno che la Norvegia, riacquistata la sua libertà, ebbe una vita sua, nazionale ed autonoma: vale a dire dal 1814 in poi. La Danimarca aveva risentito prima le influenze, s'era abbeverata alle fonti della poesia norvegiana, raccogliendone una parte dei benefizi. Avvenuta la separazione, non potè crearsi una scuola poetica schiettamente danese: e gli spiriti colti si volsero piuttosto al romanzo e al teatro, che alle forme sacramentate e riconosciute dell'epica e della lirica.

Nei primi anni del secolo imperò l'allora superstite Baggesen, autore di poesie liriche e satiriche, ma fu ben presto eclissato dalla schiera dei giovani, a capo dei quali era il poeta Oehlenschlaeger (è concesso ai lettori di pronunziare questo e i nomi seguenti come credono meglio). Fra lui e il Baggesen si accese una disputa letteraria di grande vivacità: disputa che si protrasse sette anni — proprio come la guerra famosa dei sette anni ai tempi di Maria Teresa — e vi parteciparono, in pro dell'uno o dell'altro, poeti di fama municipale più o meno diffusa, come l'Ingeman, l'Hanch, l'Hertz, l'Andersen, il Paludan Müller. Di quelle battaglie d'inchiostro non rimane più oggi alcuna traccia: se non che tanto sciupio d'ingegno, per dibattere quisquilie accademiche, attutì o mortificò qualche sana energia intellettuale, che pure avrebbe potuto manifestarsi. La Danimarca, che dei tre regni scandinavi è il più piccolo, è anche quello la cui voce poetica ha minori e più deboli risonanze.

Adamo Mickiewicz.

Alessandro Puskin.

Scendendo alla parte inferiore dell'Europa, salutiamo con amichevole e fraterno cenno della mano il popolo rumeno, nelle cui vene scorre tanta parte di sangue italico, e inchiniamoci riverenti alla gentile Maestà della Regina di Romania. Col pseudonimo di *Carmen Sylva* ella ha arricchita e arricchisce la terra ove regna di poesie nobilissime, e ha fatto del suo regno un centro di studii geniali, ove si preparano e si maturano i germi di un fecondo avvenire. La poesia rumena è ancora in sul nascere ma ha le belle e gloriose tradizioni dei secoli trascorsi, in cui il radioso fantasma della Madre Roma aleggiò su quel popolo di svegliata fantasia: una fantasia in cui direste che si sposino la trionfante latinità, e i riflessi e le luci del prossimo Oriente. La Romania è nei primordî di una civiltà rinnovellata; e se anche ella, nelle presenti manifestazioni del pensiero poetico, non va immune dalle imitazioni delle nuove scuole letterarie che spadroneggiano nel centro d'Europa, serba pur sempre la schiettezza e la vivacità delle origini primitive. Nelle traduzioni in parecchie lingue delle poesie di *Carmen Sylva* è dato scorgere come l'augusta donna, per un richiamo spontaneo di contrasti artistici, prediliga trattare argomenti popolari, e sopratutto argomenti di dolore e di pianto. Ingegno elettissimo, cuore aperto a tutti gli affetti più soavi, la Regina di Romania è consolatrice delle anime che soffrono.

I legami di sangue e di tradizioni, che stringono la Romania all'Italia, diventarono anche più tenaci, dopo che durante l'anno 1899 una numerosa schiera di romeni venne a Roma per occasione del Congresso degli orientalisti. Anche a non tener conto delle cerimonie officiali, che si svolsero nel Foro Traiano presso la storica colonna, rammemorante le imprese di Traiano imperatore nelle provincie romene, i rappresentanti di quella nobile terra convenuti nella capitale d'Italia manifestarono una così vivace tenerezza, e un così schietto entusiasmo per quella che essi chiamano *mamma Roma*, che veramente parve romani e romeni costituissero una sola famiglia.

Poesia iberica e provenzale.

Come la letteratura, e specialmente la poesia spagnuola, si liberassero dalla influenza francese degli scrittori del settecento, tutti i manuali di storia letteraria raccontano. E veramente si può dire, che poche volte un così energico voltafaccia nelle discipline dell'intelletto si è veduto, come quello della Spagna al tempo della invasione napoleonica. E così avvenne che con i primi anni del secolo la poesia diventasse subito, come doveva esserlo di lì a poco in altre nazioni europee, strumento di riscossa, quasi clangore di tromba per accendere il popolo alle lotte supreme della indipendenza e della libertà. Sono

di cotesti anni i due poeti Nicasio Gallego e Martinez de la Rosa, vissuto il primo fino al 1853, il secondo fino al 1862.

Fu dunque come un risveglio guerresco, il quale corrispondeva, del resto, alle tradizioni della poesia spagnuola, che nei secoli precedenti era stata schiettamente popolare, senza perder mai quel non so che di cavalleresco che è la caratteristica della nazione. La poesia del popolo spagnuolo deriva tutta o quasi tutta dalla ricca miniera delle antiche romanze, che sono come a dire la lingua viva, la memoria e il palpito comune di tutto il popolo. È il libro di tutti, composto, o forse anche meglio improvvisato da tutti: cosicchè mentre i poeti del secolo decimonono assumono forme nuove, qualche volta perfino aristocratiche, il popolo rimane fedele alle vecchie canzoni, e le canta e le mormora e le sussurra con l'inevitabile accompagnamento della chitarra. Germogliate spontaneamente nelle valli della Sierra Morena o sulle sponde dei fiumi sonanti, si sentono anche oggi ripetere nelle soleggiate campagne e sulle strade maestre, e sono quelle medesime che il Cervantes immaginò carezzassero le orecchie del suo fantasioso Idalgo Don Quichotte nelle meravigliose peregrinazioni dell'immortale poema. Certo, non si può pensare senza una grande malinconia alla Spagna del secolo decimonono, se la mente corra a quello che essa fu nell'epoca della sua Rinascenza, quando una metà delle terre conosciute le appartenevano, quando Carlo Quinto consolidava sotto il suo scettro la dominazione del mondo antico, e Cristoforo Colombo regalava alla Spagna i continenti e le isole del nuovo mondo. Allora l'Oceano fu solcato dalle flotte della Spagna, e tanta parte della terra d'Europa tremò sotto i passi pesanti delle sue infanterie. La Sicilia, la Sardegna, il Portogallo, la Fiandra, gran parte dell'Italia continentale erano provincie dell' immenso impero, l'Inghilterra era minacciata, invasa la Francia, inghiottiti per sempre nelle acque di Lepanto la potenza e l'orgoglio musulmano.

Alessandro Petofi.

Ma l'Italia si vendicò come meglio potè di tanta sua jattura, e conquistata politicamente e militarmente, conquistò alla sua volta la Spagna imponendole, quasi con un diritto di primogenitura, i suoi gusti artistici, la sua poesia, i suoi ritmi,si potrebbe quasi aggiungere la sua lingua. Forse anche in questo ebbe una parte d'influenza il fantasma religioso di Roma: la religione era per gli spagnuoli un qualche cosa che si confondeva col sentimento, che ebbero sempre vivacissimo, della patria: e quella Roma lontana, verso la quale si appuntavano i raggi della fede, dovette parer loro come la città santa, di dove partissero gli ordini e di dove si distribuissero le benedizioni del cielo.

Discesa rapidameute al livello delle nazioni più crudelmente bersagliate dalla sorte, la Spagna d'oggi non è, anche poeticamente, che l'ombra di quello che fu: i memori echi della passata grandezza risuonano a quando a quando nelle alate strofe dello Zorilla, del Campoamor, di Nuñez de Arce: ma le loro

poesie, non ostante il nazionale e atavitico orgoglio degli autori, si risentono della grande malinconia, derivazione necessaria di tanto mutamento di cose e di eventi. Tutta la poesia spagnuola del secolo decimonono, abbandonata quasi affatto l'epopea, si dà alla lirica e alla drammatica, ma non crea nessuno di quei capolavori, per i quali andarono giustamente famose altre nazioni europee. Dopo l'invasione napoleonica, ma più specialmente dopo la rivoluzione del 1830, ci fu, è vero, una rievocazione degli antichi spiriti letterarii, e si sperò che la Spagna potesse, almeno intellettualmente, risorgere: ma entrò subito in ballo la politica, si scatenarono le ambizioni, proruppero i partiti, o fazioni, o sètte che vogliano chiamarsi; i regimi di governo si succedettero con rapida vicenda, passando dalla monarchia alla repubblica e viceversa, chiedendo all'Italia un Re della gloriosa famiglia di Savoia, Re onesto e costituzionale, che rinunziò dopo pochi anni al trono, per risparmiare gli orrori di un'altra guerra civile, dopo le tante che avevano funestato durante il secolo quell'infelice paese.

Anche la letteratura, la poesia specialmente, subì la tirannia delle circostanze, e non ebbe che bagliori, scatti, guizzi fugaci. Emerge su tutti Giuseppe Zorrilla nato il 1818. A diciannove anni,una luttuosa circostanza lo rese subito celebre, quando sulla tomba di un giovane suicida, Mariano de Lara violentemente strappato alle speranze della patria, lesse una ispirata ode ricca di pensieri e d'immagini fiammeggianti: tanto che si disse che quel corteo funebre, il quale aveva accompagnato al cimitero un morto, tornando indietro assumeva quasi le apparenze di corteggio trionfale in onore del nuovo poeta. Giuseppe Zorrilla — caso non molto frequente nelle discipline poetiche — attenne in modo splendido le promesse, e la fama sua crebbe d'anno in anno con le successive pubblicazioni. Nelle liriche lo Zorilla è interprete immaginoso degli spettacoli e delle bellezze della natura : nelle Ballate è rapido, conciso, energico, nè serba traccia alcuna delle tanto bistrattate gonfiezze spagnuole: nei drammi in versi, che non sono meno di venti, imita con felice disinvoltura il Calderon de la Barca: nei due poemi *Granata* e *La Croce e la mezzaluna* ricorda il modo di colorire del Byron, e non dà segno di volere sfuggire alla influenza del romanticismo francese, pur facendo rivivere la storia cavalleresca del suo paese.

Ramon di Campoamor, più che lirico è poeta filosofo: nacque nel 1820. Egli introdusse nella poesia spagnuola i brevi poemetti, diventati di moda in Europa per gliillustri esempii dati dal Goethe, dal Byron, dall'Heine, dal Deset, e riuscì a ottenere grande popolarità. Ma lo agguantò e lo strinse nelle sue spire quella gran nemica della poesia che è la politica , e scrisse opere polemiche , fu governatore di due provincie, deputato alle Cortes, sì che il poeta fu messo in seconda linea dall'oratore parlamentare.

Poeti lirici e poeti drammatici furono Martinez de la Rosa, Ventura de la Vega, Garcia Gutierrez: autore quest'ultimo del dramma cavalleresco *il Trovatore*, che doveva nella seconda metà del secolo acquistare fama mondiale per la ispirata musica di Giuseppe Verdi. Vengono ultimi, in ordine cronologico, il Breton le Los Hevveros, Rodriguez Rubi, Manuel Tamayo, autore di quel *Dramma nuovo* che Ermete Novelli, il geniale attore proteiforme, ha

fatto conoscere nei due mondi; e finalmente Nuñez de Arce, poeta lirico di bella e felice ispirazione, e autore di drammi tragici molto applauditi. Possiamo anche citare, a titolo d'onore, il Duca di Rivas, autore di poemi epici nei quali non mancano la eleganza della verseggiatura, e una tal quale magnificenza pomposa nelle immagini.

Il Portogallo non ha poeti meritevoli di speciale menzione. Si direbbe quasi che la natura, ragionevolmente capricciosa talvolta, abbia voluto vendicare la memoria dell'autore dei *Lusiadi*, di quel Luigi Camoens, che nel secolo decimo sesto regalò al Portogallo uno dei più bei poemi che onorino la poesia di tutto il mondo, e ne ebbe in ricompensa l'esilio, e più tardi la sovrana elemosina di una pensione di venti scudi. Poeti grandi mancarono d'allora in poi alla nazione portoghese, che dovette cibarsi della raccolta, del resto abbastanza copiosa, delle romanze popolari. I pochi che nel secolo decimonono coltivarono la poesia, sopratutto la lirica e la drammatica, non si levarono e non si levano di una spanna dalle acque limacciose della mediocrità. Piccolo paese, letteratura minuscola: e quella poca che c'è, imitatrice delle scuole imperanti nel centro d'Europa; tale è il malinconico riassunto del movimento intellettuale nel Portogallo.

Di più balda giovinezza e di più vivace gagliardia ha dato prova invece nel secolo la poesia provenzale, svoltasi quasi a contatto con la poesia spagnuola. L'iniziativa ed il merito di questo salutare risveglio si debbono attribuire quasi esclusivamente al poeta Federigo Mistral nato nel 1830. Prima di lui il Roumanille aveva risuscitati gli spiriti e le energie della poesia popolare, ricchissima in quelle terre della Provenza baciate dal caldo sole del mezzogiorno: tantochè quando il Mistral potè avere dimestichezza con le pubblicazioni del Roumanille ebbe a dire: « ecco l'alba che l'anima mia aspettava per svegliarsi alla luce ». E fasci di luce illuminarono veramente la fantasia del poeta giovanissimo, la cui infanzia cullarono le canzoni modulate con armoniosissima voce dalla madre. La fama del Mistral, come restauratore della lingua e della poesia provenzale, fu solidamente stabilita fino dalla pubblicazione del poema *Mireille* composto a ventinove anni, a proposito del quale Alfonso Lamartine scrisse: « un gran poeta epico è nato: un verace poeta omerico: un poeta che da un linguaggio volgare fa balzar fuori una lingua classica, ricca d'immagini e di armonie che accarezzano l'orecchio e trasportano l'immaginazione». Poi aggiunge, con un giovanile entusiasmo tanto più da notarsi nel vecchio poeta sfiduciato e quasi dimenticato: « si direbbe che un'isola dell'arcipelago, spiccatasi dal gruppo delle isole greche o jonie, sia venuta ad unirsi al continente della profumata Provenza ».

Il poema *Mireille*, in dodici canti, fu il primo canto di vittoria che incoronò la fronte di Federigo Mistral: il quale fu eletto capo di una schiera di sacerdoti delle muse, e questi composero la così detta associazione dei *felibri*: nata e diventata famosa per le periodiche feste pubbliche, e per le magnifiche rapppresentazioni poetiche che si davano nel teatro d'Orange, restaurato appunto e rimesso in onore per opera dei *felibri*. L'eco di quelle feste, di quelle acclamazioni, di quegli entusiasmi si ripercuote anche ora di quando in quando per tutta la Provenza, si diffonde nel rimanente della Francia, varca i Pirenei, e per la ridente costiera meridionale si ripete nella Spagna

e nella Catalogna: nella Catalogna più specialmente, sorella di stirpe e quasi d'idioma della Provenza felice.

Di questo fecondo rimescolio poetico la gloria spetta in gran parte a Mistral, la cui genialità fantasiosa ebbe manifestazioni anche più complete nella raccolta delle liriche che intitolò *Isole d'oro*, nei due poemi *Nerto* e il *Poema del Rodano*, pubblicato quest'ultimo nel 1897, e nel *Calendal*, vasto paesaggio epico nel quale si accumulano le evocazioni nostalgiche e appassionate della vita provenzale.

Il mezzogiorno d'Europa non ci offre nulla di più. E chi voglia giudicare spassionatamente e serenamente, non tener conto cioè delle naturali amplificazioni onde si fanno complici gli storici della letteratura e i biografi più o meno autorevoli, che l'amore anzi la passione del soggetto spinge ad esaminare uomini e cose con una lente d'ingrandimento, chi voglia, dico, trarre sincere conseguenze dalle premesse, deve concludere a questo resultato: che il settentrione e il centro d'Europa furono nel secolo decimonono più fecondi di poeti che non il mezzogiorno. Sarebbe, credo, studio attraente ricercare le ragioni del fenomeno, una delle quali potrebbe anche essere la maggiore educazione intellettuale dei paesi meno favoriti dalla natura, e d'indole più riposata e più tranquilla. Ma la ricerca, per quanto seducente, mi costringerebbe a esorbitare dal tema propostomi, che è la storia della poesia nel secolo decimonono. E chiudo senz'altro, tagliando fuori del pari i librettisti, di cui si occupa un valoroso collega, nel volume dedicato alla musica.

EUGENIO CHECCHI.

IL ROMANZO
E LA
NOVELLA

IL ROMANZO E LA NOVELLA NEL SECOLO XIX

Introduzione.

Nessuna forma letteraria si è svolta ultimamente con tanta ricchezza e varietà quanto quella del romanzo; esso sarà il vanto e la gloria del secolo XIX.

È inutile ricercarne le origini. Si potrebbe andare indietro fino all'Egitto i cui papiri ci hanno, pochi anni fa, rivelato lo strano e simbolico racconto *Tabubu*. Ma non significa niente che una forma sia apparsa, quasi come un fiore precoce, in luoghi e tempi diversi. L'importante da osservare è il pieno svolgimento di essa, la sua fioritura nella stagione opportuna.

Pel romanzo, questa mirabile fioritura, che gli dà l'assoluto predominio sopra ogni altra forma letteraria contemporanea, avviene appunto verso la fine della prima metà del secolo XIX e si compie magnificamente nella seconda metà.

Un giorno, nel '33, Onorato de Balzac si presentò in casa della signora Laura Surville, sua sorella, col cappello un po' inclinato su l'orecchio, con la pancia in avanti e la mazza levata in alto come un capo tamburo, movendo i passi cadenzatamente al suono di una marcia imitata con le labbra, quasi egli fosse davvero alla testa di un reggimento. Giunto davanti al canapè dove sua sorella era seduta, fermàtosi a un tratto, con accento grave e comico nello stesso punto, le disse:

— Signora, salutate un Genio!

E rise col solito riso grasso, rablesiano che gli scoteva tutto il corpo.

Quel giorno, il Balzac aveva concepito l'idea di riunire sotto il titolo di *Comédie humaine* i romanzi fin allora da lui pubblicati, correggendoli, rimpastandoli per dare ad essi la maggior unità possibile; e pubblicando poi, nel 1842, l'edizione che attuava questo grandioso progetto, stendeva, inconsapevolmente, nello stato civile dell'Arte, l'atto di nascita del romanzo moderno. Tutto il romanzo del secolo XIX procede da lui.

Questo non vuol dire che egli lo abbia creato di sana pianta. I suoi lavori di giovinezza, pubblicati sotto parecchi pseudonimi, e non compresi nel vasto edificio della *Comédie humaine*, lo dimostrano chiaramente. E riescirebbe cosa facile trovare gli addentellati a cui la sua opera di romanziere si è attaccata per procedere innanzi. Quando i tempi sono maturi, sentimenti ed idee prorompono da ogni parte, errano come atomi per l'aria, alla mercè del primo che ha la fortuna d'impossessarsene; quando i tempi sono maturi, avviene anche che la Natura prepari maternamente l'organismo intellettuale capace di accoglierli e di dar loro la forma necessaria. Senza accordare alla Natura finalità campate in aria e che noi ci compiaciamo di riconoscere dopo i fatti compiuti, non è arbitrario il credere che un concorso di felici circostanze, e non tutte meramente accidentali, produca il fenomeno del Genio che sviluppa con splendida magnificenza una forma letteraria e qualunque altra forma d'arte, e ne determina il predominio su le forme invecchiate o esaurite.

Fino al Balzac, il romanzo non ha coscienza della sua forza, della sua nobiltà, del suo valore. La prefazione ormai famosa con cui egli spiega il concetto scientifico che lo ha guidato nel riunire in un vasto organismo i suoi lavori già pubblicati e nello stendere il disegno di quelli che dovevano seguirli per completarlo (parecchi dei quali rimasero sventuratamente semplice progetto) la prefazione della *Comédie humaine* esagera un po' l'importanza scientifica e storica del romanzo, ma mette giustamente in rilievo il merito di esso come documento di costumi e di sentimenti.

Quel che il romanzo, prima, faceva inconsapevolmente e per ciò manchevolmente, da ora in poi esso lo eseguirà con piena consapevolezza e con cura minuziosa. Non sarà più una pura opera di fantasia che torrà in prestito dalla storia quel tanto che basti a dargli apparenza di realtà, ma vorrà essere una lunga e nuova inchiesta intorno all'umanità del proprio secolo, e per ciò non sdegnerà di adoprare i metodi di cui si servono gli scienziati per le loro ricerche. Tra le idee del Balzac e il programma *naturalista* dello Zola c'è gran distanza; lo vedremo a suo tempo in questa rapida corsa a traverso il romanzo del secolo XIX. E siccome mi sembra che importi sopra tutto ai lettori avere un chiaro concetto delle linee generali con cui si è venuto attuando la forma del romanzo moderno così il presente breve studio, invece di adottare la comoda divisione in capitoli parzialmente dedicati alla produzione delle varie nazioni, seguirà, da prima, il disegno ideale della storia di questa forma letteraria, senza tenere rigido conto della cronologia materiale che darebbe impaccio e produrrebbe spesso confusione

I.

Il romanzo storico.

Il bimbo malaticcio — Come Gualtiero Scott prese il gusto delle cose antiche — I suoi primi romanzi — Il castello medioevale — Disastro finanziario e viaggio in Italia — Scott e Manzoni — La storia nell'arte del grande romanziere inglese — Alessandro Dumas padre — L'Ariosto del romanzo storico — Confronti — L'ignorante cerca istruirsi — Il pretesto della storia — Le creature di Dumas — Il cambiamento del romanzo storico — I *Promessi Sposi* — La loro genesi — Soppressioni e modificazioni — I personaggi — L'importanza del racconto manzoniano fra l'antico e l'odierno romanzo — Lo stile del Manzoni prima e dopo la risciacquatura in Arno.

Chi avrebbe mai immaginato che quel bambino storpio, malaticcio, tenuto avvolto in una pelle di montone creduta rimedio unico contro la debolezza, e mandato in una campagna scozzese per guarirlo anche con la pura aria libera dalla paralisi a una gamba, sarebbe poi cresciuto forte, sebbene zoppo, capace di un lavoro giornaliero enorme e avrebbe stupito e deliziato il mondo intero coi suoi romanzi? Eppure noi, che conosciamo dalla biografia scritta dal suo genero Lockhart i più minuti particolari della vita di Sir Gualtiero Scott, possiamo giudicare come tutto abbia contribuito a renderlo quel che fu poi nella maturità del suo ingegno.

Sin dall'età di tre anni, egli apprende e ripete le popolari ballate celebranti famose battaglie. Più tardi, durante una malattia per la quale gli è vietato di parlare ma non di leggere, si sviluppa maggiormente in lui, con la lettura delle cronache e dei romanzi cavallereschi, il gusto delle cose antiche.

Ma già prima di scrivere *Warvaley*, *La fidanzata di Lamermoor*, *Ivanhoe*, l'*Antiquario*, *Kenilworth* e la lunga serie degli altri romanzi, egli visse con l'immaginazione nei luoghi fuori mano, nei vecchi castelli da lui visitati, compiacendosi di animarli, di popolarli di esseri umani di quel tempo e di stare idealmente in compagnia di essi. E quando la dote della moglie, le sue cariche di sceriffo e di avvocato, e il compenso dei suoi romanzi glielo permettono, suo primo pensiero è quello di farsi fabbricare un castello alla medio evo su la riva della Twead presso Melrose, dove ogni cosa vien disposta in

maniera da conseguire il miglior effetto pittoresco possibile, e non solamente nell'aspetto esteriore dell'edificio, ma fin nella distribuzione dei mobili.

Là, per qualche tempo, egli realizza il suo sogno, senza badare a spese. Terreni, miglioramenti, costruzioni ammontano intanto alla rotonda cifra di un milione e mezzo di lire (61.000 sterline). Feste e ricevimenti sontuosi, e il fallimento dei suoi editori Ballantyne e Constable riducono lo Scott alla miseria e con più un debito di quasi tre milioni di lire addosso. Egli non si perde di animo. In quattro anni, unicamente col suo lavoro, paga più di un milione e mezzo; le ristampe bastano a saldare il resto. Ma la sua salute è già rovinata dall'eccesssiva fatica intellettuale.

Neppur la balsamica aria dell'Italia giova a guarirlo.

A Milano egli visita il Manzoni, il quale modestamente gli dice che i suoi *Promessi Sposi* appartengono a lui.

— Sono dunque il mio capolavoro — risponde Sir Gualtiero Scott.

E mai complimento fu più giusto giudizio critico.

Sir Gualtiero Scott è l'archeologo del romanzo.

I particolari storici, le descrizioni dei luoghi, delle vesti, degli usi, dei costumi, tutta la parte esteriore in somma è la migliore dei suoi romanzi, quantunque sovente troppo diffusa.

Gualtiero Scott.

I suoi personaggi, però, non hanno niente che fare con l'epoca in cui egli li fa agire; sono scozzesi moderni, nettati, ripuliti, messi là a rappresentare una bell'azione, a compire atti di virtù, a dare esempi di buona condotta. Brava gente, gente ben educata, senza grandi sentimenti, senza passioni violente, piena di piccoli scusabili difetti, con qualche mania e qualche vanità che li rendono dolcemente ridicoli, sentimentali, specie nelle donne, con un po' della malinconia allora di moda, oggi essi ci sembrano tutti spostati in quei secoli di ferro e hanno perciò più l'aria di manichini che di persone vive.

Ma al momento in cui quei romanzi venivano pubblicati l'impressione era diversa. E basta mettere in riscontro due giudizi, uno del Balzac e l'altro del Taine, per notare il cammino che hanno fatto le idee del'42 al'60.

Pel Balzac « Walter Scott eleva al valore filosofico della storia il romanzo..... vi mette lo spirito dei tempi antichi, vi riunisce insieme il dramma, il dialogo, il ritratto, il paesaggio, la descrizione; vi introduce il maraviglioso e il vero, elementi dell'epoca, e allato della poesia mette la familiarità del più umile linguaggio ». (*Prefazione citata*). Pel Taine, Walter

Scott si attacca all'esteriore... si arresta su la soglia dell' anima e al vestibolo della storia. Possedendo la più ricca collezione di costumi e un inesaurabile ingeno di messa in iscena, egli fa manovrare molto piacevolmente quelle sue creature e produce lavori che hanno soltanto un merito di moda, e, tutt'al più, potranno durare un centinaio di anni ».

È inutile aggiungere che il critico ha avuto ragione su l'ammirazione del romanziere.

Invece d'intuire passioni e caratteri di altri tempi, delle epoche agitate

Alessandro Dumas, padre, all'epoca dei *Tre Moschettieri*.

e sconvolte del Medio evo e del Rinascimento che si compiace di evocare pel pittoresco archeologico di cui è tanto appassionato, egli dà ai suoi personaggi la impronta del suo animo sereno, lievemente ironico, con quell'equilibrio morale e pratico proprio della sua razza; secondando il preconcetto che l'opera d'arte debba dipingere lo stato medio della società e dal lato migliore; eliminando quanto potrebbe servire a scandalizzare le menti superficiali, i cuori ingenui. Per questo anche oggi i romanzi di sir Gualtiero Scott possono riuscire blanda deliziosa lettura, confermando il giudizio del Manzoni che il romanzo storico si fonda principalmente su la ignoranza dei suoi lettori; per questo anche oggi la mania dell'Antiquario, la vanità del barone Brandwardine e le pallide sentimentali figure di Ivanhoe, della Bella Ragazza di Perth, di Lucia di Lamermoor popolarizzata dalla musica del Donizetti, di Dominia Sampson, della vecchia boema Mag Merrilies, di Rebecca e di tanti e tanti altri potranno formare la delizia delle lettrici e continuare un'apparenza di vitalità alla vasta opera del romanziere scozzese.

Ammirabile è in lui la perfetta corrispondenza dell'onestà della vita con l'onestà dell'opera dello scrittore. Pochi momenti prima di morire, egli dice al suo genero da Lockart: — Siate un brav'uomo; siate virtuoso e religioso, un bravo uomo! Niente potrà consolarvi meglio in punto di morte! —

Egli ebbe soltanto una vanità, quella di esser lo stipite della nobiltà

A. Dumas, caricatura di Nadar.

della sua famiglia, il primo baronetto di Abbotsford, località dov'egli si fece fabbricare il castello di stile medioevale; perdonabilissima vanità, se ad essa si devono in parte i suoi romanzi ugualmente mediovali, quantunque altrettanto poco autentici quanto la dispendiosa costruzione del suo castello su la riva della Twead.

*
* *

Alessandro Dumas è l'emulo dello Scott, ma anche l'opposto di lui. Si direbbe che si siano condensati in esso la forza, l'impeto, il brio a l'intima intuizione storica che mancarono a quello. Alessandro Dumas è l'Ariosto del romanzo storico, il perfezionatore del genere, colui che anche lo ha esaurito, rendendo vani i tentativi di vivificazione che si van facendo in questi giorni e in quella stessa Francia dopo che vi è nato e fiorito il romanzo moderno creato dal Balzac e continuato dal Flaubert, dallo Zola, dal Daudete, da altri minori.

Il lavoro che nello Scott è il risultato di una volontà a cui sono un po' estranee le ragioni dell' arte, lavoro febbrile che produce un volume in un mese e anche in quindici giorni, perchè dietro l'uscio attendono gli

Du Cinquième jour du Mois de Thermidor l'An dix
de la République française. (26 Juillet 1802)
ACTE DE NAISSANCE de Alexandre Dumas
né le jour d'hier à Cinq heures
demi du matin, fils de Alexandre Davy-Dumas de La Pailleterie
général de Division né à Jeremie isle et côte Saint-Domingue
Demeurant à Villers-Cotterets, et de Marie Louise Elisabeth Labouret née au dit Villers Cotterets
son épouse
Le sexe de l'Enfant a été reconnu être Masculin

Fac-simile dell'atto di nascita di A. Dumas, padre.

avidi creditori che han contato su la sua parola di onore, è invece un bisogno di espansione, uno sfogo di attività, un'indiretta maniera di agire in Alessandro Dumas. Ha anche lui il suo sogno di fasto, di ricchezza, di godimento sensuale, ma esso non ha niente che vedere col mite sogno archeo-

logico del romanziere scozzese. Come questi nel suo castello, Alessandro Dumas terrà tavola bandita in casa sua. Ma egli è di un' altra razza, e non sarebbe capace di condannarsi alla improba fatica di far onore ai suoi impegni finanziari col solo prodotto del suo lavoro. Vedrà spesso anche lui, sparire, ricomparire e sparire di nuovo, a traverso le sue mani bucate, il cumulo d'oro prodotto dall'Agenzia di romanzi da lui dovuta istituire quando la richiesta del pubblico superava anche la forza del suo ingegno miracolosamente fecondo; ma ciò, più che altro, sarà il suo romanzo vissuto allato ai suoi romanzi scritti.

Sir Gualtiero Scott restò per la maggior parte della sua esistenza, chiuso nel castello e nel paese del territorio di Melrose; soltanto la malattia di esaurimento, procacciatasi con l'eccesso del lavoro, lo spinse a cercare su le rive del Mediterraneo e sotto il cielo d'Italia un ristoro al suo male.

Alessandro Dumas, invece, può esser chiamato il commesso viaggiatore del romanzo di avventure. Egli continua in Ispagna, in Germania, in Italia, in Svizzera (l'America era allora appena inventata dallo Chateaubriand) la vita chiassosa, spavalda dei suoi personaggi.

Non ha la vanità nobiliare dello Scott, ma ne ha tante altre, compresa quella, disgraziatissima, della politica, che gli farà scrivere nella famosa lettera a Luigi Filippo: *Sire, io ho sempre reputato, e l'ho detto più volte, che in me l'uomo di lettere è soltanto la prefazione dell'uomo politico.*

Statua di A. Dumas a Villers Cottaret.

Non so se la caricatura si sia mai occupata di Sir Gualtiero Scott nei bei tempi dei suoi trionfi, quando poteva destare malignità ed invidie: pochi certamente han dato tanto da fare alla matita dei caritaturististi quanto Alessandro Dumas; pochissimi forse han goduto sinceramente, ingenuamente delle briose e mordaci fantasie e di H. Meyer, di Cam, del *Journal pour rire* di Chrus, allorchè egli vi si vedeva rappresentato ora con una testa enorme sopra minuscole gambe dentro minuscoli stivali da moschettiere, ora a tavolino con otto penne fra le dieci dita intento a scrivere, mentre, da lato, un servitore lo imbocca come un bambino perchè egli non ha neppur tempo di mangiare con le proprie mani.

Sir Gualtiero Scott possedeva una severa e geniale preparazione di cultura storica; Alessandro Dumas è un grande ignorante fino al momento in cui una pubblicazione da lui audacemente intrapresa, e che col tono trionfio

Statua del mon. ad A. Manzoni, in Milano.

e declamatorio dello stile dimostra la vacuità del suo contenuto, non lo costringe a studiare quella storia che egli ha l'intenzione d'insegnare in *Gallia* e *Francia* ai suoi lettori. Lo dirà nelle *Memorie* con la fanciullesca ingenuità che lo distingue. Costretto a consultare storie e cronache, ha l' impressione di essersi smarrito in una foresta vergine da cui non sa come uscire. E il vivo desiderio di trovar quest'uscita gli fa osservare tante cose che sfuggono a lui che procede senza incidenti pel suo cammino. Noi dobbiamo i suoi romanzi storici a questo caso.

Un po' anche al sangue eroico che gli scorre nelle vene. Suo padre, mulatto, prima soldato fra i granatieri della Regina, poi generale della repubblica francese, è un cavaliere redivivo della Tavola Rotonda, un Ercole senza paura, un generoso senza macchia. Suo figlio opererà, nei romanzi, quel che le circostanze non gli permettono più di operare nella realtà. Agirà con l'immaginazione, sarà eroe in questa maniera.

Per sir Gualtiero Scott la storia, l'archeologia sono quasi l'essenziale; per Alessandro Dumas l'essenziale saranno precisamente i caratteri, le passioni, il furore cavalleresco francese ch'egli sa indovinare e rendere perchè li sente dentro di sè. La storia è per lui un mero pretesto di narrazione; egli ne vivifica lo spirito quando non la sconvolge pel suo comodo, pei suoi fini. Dàtegli un pezzo di cronaca qualunque, ed egli ne caverà fuori esseri vivi, che paion fatti scaturire con un bel colpo di bacchetta magica. Oh! Queste sue creature non badano punto al mondo e a suoi *si dice*, e neppure alla rigida morale, quantunque abbian tutti un elevato ideale di giustizia e di libertà; sono assai diversi dai savii, dai buoni, dai sentimentali personaggi dello Scott per lo meno quanto l'acqua è diversa dal fuoco.

Le sue lunghe narrazioni, che si riprendono e si continuano con immensa soddisfazione dei lettori, sembrano prima venute fuori pel godimento e per soddisfazione di lui. I suoi collaboratori furettano qua e là, gli apportano soggetti, documenti, aneddoti; ma soltanto nella gran caldaia della sua fantasia, come nella caldaia delle streghe dallo Shakespeare, si produce il miracolo di amalgana, di organizzazione, di vivificazione, per mezzo del quale sono venuti al mondo i *Tre Moschettieri* e *Il Conte di Montecristo*, limitandomi a citare soltanto questi due soli a cui si dice abbiano collaborato il Maquet e Pier Angelo Fiorentino.

Illustrazione della I.ª edizione dei « Promessi Sposi ».

Alessandro Dumas è narratore fino a un certo punto; la principale qualità del suo ingegno è drammatica. Dal momento che si trova tra le mani due personaggi, egli si eclissa, li mette a ragionare, a disputare quasi voglia darsi l'illusione di sentirli parlare, di distinguere le loro diverse voci. Gran parte del fascino dei suoi romanzi proviene da questo; il resto, da quel soffio di eroismo, di giovinezza, di spensieratezza, di galanteria che li pervade da cima a fondo, fino all'impossibile, fino all'inverosimile, fino all'assurdo; impossibile, inverosimile, assurdo ch'egli sa far accettare con abili colpi di mano suggeritigli dalla sua immaginazione violenta e ingenua nello stesso tempo. Come mai non doveva credere all'impossibile, all'inverosimile, all'assurdo dei suoi Portos, Aramis, D'Artagnan, del suo Montecristo, del suo Pitou egli che sa le prodezze quasi impossibili, quasi inverosimili, quasi assurdi del generale suo padre? Egli che ha una fantasia così eccessiva da credere in buona fede che la rivoluzione di luglio l' ha fatta lui?

« I Promessi Sposi » — Illustrazione dell'edizione del 1845.

*
* *

Oggi è di moda disprezzare Dumas. Certamente il romanzo; ormai uscito dallo stato di *fiaba per grandi*, è diventato serio, troppo serio e musone. Ma questo non è ragionevole argomento per scagliare ingiurie e vilipendii

sur un genere che trova ancora, dopo più di mezzo secolo, tanti lettori esso solo quanti non ne trovano tutti gli altri generi e le altre specie e sotto specie presi insieme!

Diàmogli piuttosto il posto che merita e facciàmola finita con le mascherate delle imitazioni venute ora in voga.

Oggi abbiamo, i romanzi archeologici, dell'età preistorica, dei fratelli Rosny, quelli della decadenza alessandrina con l'*Afrodite* e la *Leda* del Louys, col *Flauto di Pane* e *Amore etrusco* dell'Enacryos, con *Berenice di Giudea* del Soldanelle, con *Myrtis e Corinna* del Ritter, per citare soltanto i nomi più in vista. Che hanno fatto tutti costoro? Hanno mutato truccatura; nient'altro.

Se si figurano che le preziose loro resurrezioni dell'antico abbiano più valore di quelle del Dumas, sono in gravissimo inganno. Almeno Alessandro Dumas non aveva la pretesa di costoro, ed era assai più divertente.

Nè deve illudere i lettori il gran successo del *Quo Vadis?* del Sienkiewicz. Alessandro Dumas lo aveva preceduto con la sua *Atte* ed era riuscito istoricamente più esatto di lui. Il successo straordinario di *Quo Vadis?* non appartiene alla letteratura, ma ad uno stato, direi quasi malato, dello spirito contemporaneo; ed è cessato.

Alessandro Dumas perfeziona il romanzo storico ed esaurisce la sua forma. Walter Scott era già sorpassato. Con Alessandro Manzoni spuntava eccezionalmente, sul tronco del romanzo storico, il romanzo moderno. Per questo ripeto, il complimento del Walter Scott al Manzoni fu un giudizio critico perfetto.

*
* *

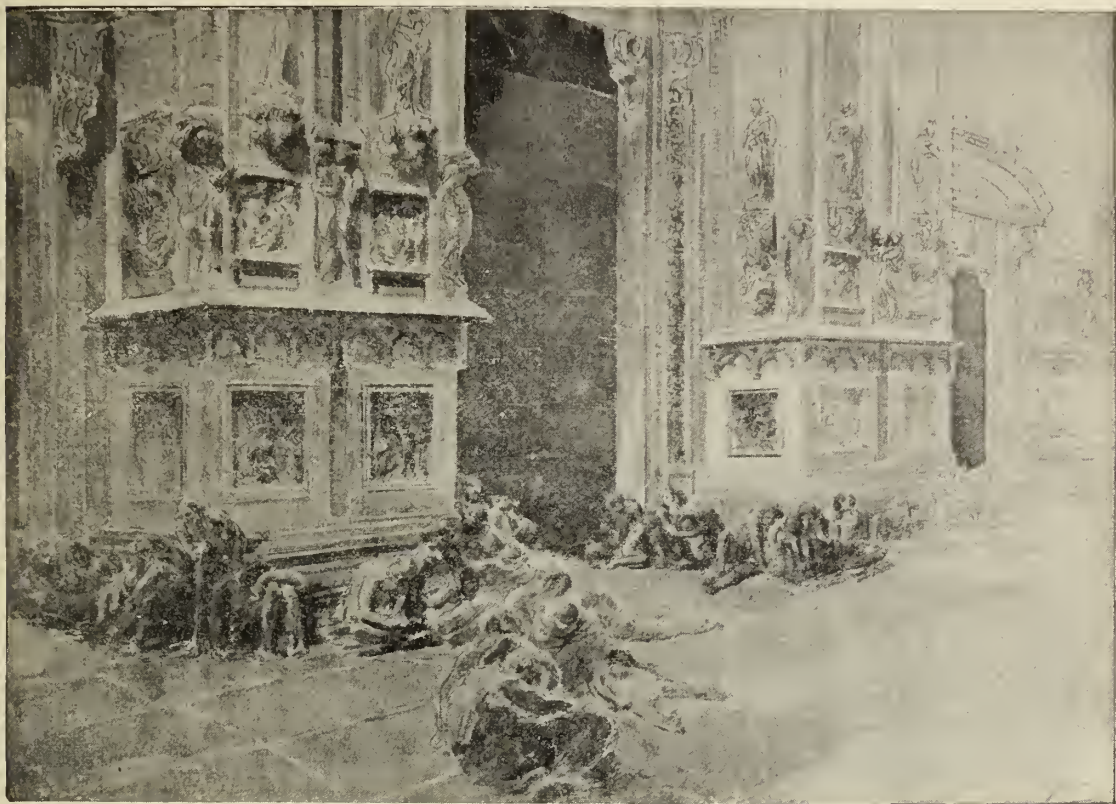
I *Promessi Sposi* è l'unico romanzo storico che sopravvive e sopravviverà ai non molti che ne sono stati scritti in Italia quando il genere era in voga. Qui c' intratterremo soltanto di essi perchè hanno apportato un essenziale svolgimento nella forma di quest' opera d'arte. Consacreremo, com' è giusto, al romanzo italiano un capitolo a parte.

Giudizio caratteristico intorno ai *Promessi Sposi* è quello di Emilio Zola che li ha letto pochi anni fa in una traduzione francese. Lo Zola si maravigliò di trovarli, come forma, *assai più moderni di quel ch'egli non aveva immaginato*. Gli sembravano nati sotto l'influenza della *maniera dal Flaubert*. E così dicendo, affermava che Alessandro Manzoni era stato un precursore, perchè i *Promessi Sposi* furono pubblicati nel 1827, e *Madame Bovary* nell'1857.

Io non so se lo Zola si sia fermato ad ammirare la pagina che descrive il casolare e la vigna di Renzo; avrebbe dovuto riconoscere nel Manzoni anche qualcosa che somigliava alla maniera di lui, senza gli eccessi di colore da lui profusi nelle varie descrizioni dell'inselvatichito giardino del Paradu.

E appunto questi presentimenti di forma, queste divinazioni di quel che dovrà essere il romanzo futuro producono anche oggi un gran senso di ammirazione in coloro che leggono i *Promessi Sposi* con intendimenti d'arte e di critica.

Tutto è stato detto intorno alla genesi di questo romanzo. Il fatto più notevole è la soppressione dello svolgimento passionale degli amori di Renzo

e di Lucia che (lo ha confessato lo stesso Manzoni) era largo e compiuto nella prima redazione. In questa circostanza l'artista si è lasciato prendere la mano dagli scrupoli del futuro autore della *Morale cattolica*. Ma Alessandro

La peste a Milano — (studio di G. Previati per l'ultima edizione dei *Promessi Sposi*).

Manzoni, misurato in tutto, come artista e come pensatore, non è arrivato, intorno a tal punto, alle radicali conclusioni dal Tolstoi. Ha messo in atto un suo convincimento; non ha osato però affermare che esso dovrebbe essere norma assoluta dell'arte; ha attenuato, straordinariamente attenuato, la passione amorosa nel suo romanzo, non ha levato la voce per biasimare fin i capilavori dove essa si è rivelata prepotente e sovrana.

Il suo istinto d'artista gli aveva fatto *accarezzare* (la parola è di lui) la scena d'amore; la riflessione che lo ha indotto a sopprimerla è riuscita inesorabilmente anche il suo castigo. Lucia e Renzo sono diventati perciò le figure più insignificanti e più sbiadite del suo lavoro. Renzo però assai meno di Lucia. Almeno egli ha scatti di ribellione, ha impeti di sdegno. A certe uscite di buon senso popolano che il Manzoni si lasciava scapppare dalla penna, tutto preso dalla personalità della sua creatura, egli doveva talora sorniosamente sorridere. Povero Renzo! Bisognava che in qualche modo si sfogasse contro coloro che gli facevano la soperchieria di contrastargli il possesso della sua Lucia, e un po', indirettamente, anche contro il suo autore che si era quasi messo d'accordo con loro. E il Manzoni lo lasciava dire.

— A questo mondo c'è giustizia finalmente! — lo fa esclamare più volte.

Ed egli commenta: *Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica.* Si può sorridere più sorniosamente di così?

Lucia rimane insignificante; la sua rassegnazione fa rabbia ai lettori quanto al povero Renzo. Può darsi che Ivahnoe, la bella ragazza di Perth e qualche altra delle pallide e sentimentali figura walterscottiane abbiano esercitato una cattiva influenza su la giovane lombarda.

È vero che il Manzoni si è presa la rivincita con don Abbondio, con Agnese, con tanti altri personaggi minori e, di passaggio, con la signora di Monza; ma queste vive, anzi immortali creature, non ci impediscono di rimpiangere le pagine soppresse e una Lucia meno fantasma e un Renzo più appassionato, e con un po' di sangue e di carne più ardente. E dire che intanto c'è stato un traduttore francese dei *Promessi Sposi* più realista del re, cioè — sembra proprio inverosimile! — più scrupoloso dello stesso Manzoni, e che ha osato di pubblicare il sacrilegio di una sua traduzione *espurgata* per uso della gioventù francese!

Alessandro Manzoni non lo aveva previsto davvero. Non aveva neppure previsto quel che si sarebbe pensato e scritto dalle sue intenzioni. Egli aveva imaginato, nel suo orto di Brusuglio la bella storia di un matrimonio impedito dalla intramettenza di un signorotto scapato e violento e si era veduto venire innanzi, quasi persone di sua conoscenza, Don Abbondio, Perpetua, Agnese, Padre Cristoforo e fra Galdino, il cardinale Borromeo e l'Innominato, Tonio, l'oste, il sarto; e il pensiero di far vivere nello scritto tutti costoro che gli si affollavano nell'immaginazione con tanta mirabile evidenza non gli permetteva di badare a secondi fini che avrebbero guastato la sua bella storia mettendovi una palese intenzione di insegnamento, per moralità della favola. Se qualche cosa sarebbe risultato dai fatti, dai caratteri, egli non c'entrava. I fatti, i caratteri, le azioni dicono sempre qualche cosa a chi sta ad osservarli come spettatore; ognuno li interpreta a modo suo. E se qualcuno vi avesse trovato quel che egli, scrivendo, non sospettava neppur da lontano, peggio o meglio per costui, secondo i casi.

Ma Alessandro Manzoni aveva, per taluni, il torto di essere, più che un sincero cattolico, un convertito. Che cosa avea voluto insegnarci costui che aveva rinnegato Voltaire pel padre Dallolio? Eh, via, era evidente: una supina rassegnazione a una pretesa volontà di Dio! E per un pezzo, dopo il sessanta, la critica ha profanato i *Promessi Sposi* cercandovi quel che non avrebbe dovuto cercarvi, attribuendogli come torto ciò che era il suo gran merito di fronte a tutta l'arte o pretesa arte italiana prima e dopo il 48, satura di politica e di nient'altro.

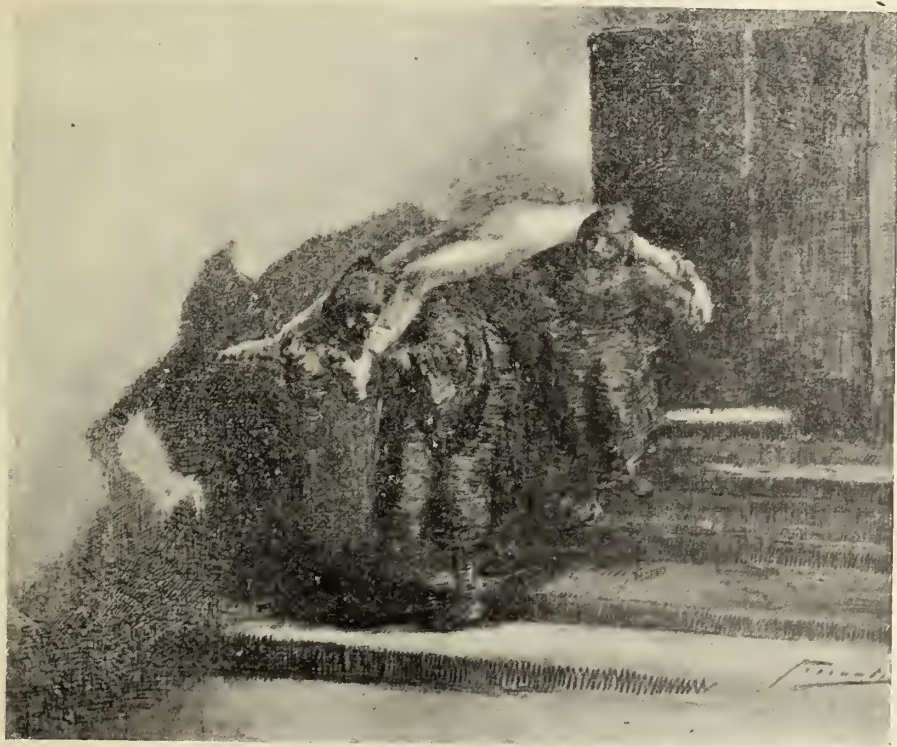
La tonaca di padre Cristoforo, l'abito rosso del cardinale Borromeo, la conversione dell'Innominato facevano dimenticare che anche Don Abbondio portava la veste talare e il colletto da prete, e che, uscendo dalla conversazione col cardinale, egli se la prendeva contro quei santi che, come i birboni, avevano l'argento vivo addosso e non si contentavano di essere sempre in moto loro, ma avrebbero voluto tirare in ballo, se avessero potuto, tutto il genere umano!

Questo povero prete a cui la pusillanimità e la paura fanno commettere

parecchie cattive azioni indegne del suo sacro ministero e che, ciò nonostante, era brav'uomo per lo meno quanto pover'uomo, non usciva anch'esso dal cervello di quel rinnegato volteriano, di quel convertito che consultava a ogni po' il suo confessore?

Fortunatamente, questa cantonata della critica italiana ormai è passata di moda. L'opera d'arte ha superato, col suo grande prestigio, il pericolo di vedersi fraintesa. E i *Promessi Sposi* già occupano, incontrastati, il loro posto di transizione dal romanzo storico, come lo aveva foggiato Walter Scott e come, dopo, lo ha perfezionato Alessandro Dumas, al romanzo attuale.

Col Manzoni, il romanzo storico faceva qualcosa di più, prendeva coscienza della sua ibrida natura e si condannava per bocca di uno dei suoi stessi più grandi cultori.

Sir Gualtiero Scott non avrebbe mai osato di pensare una cosa simile; il Dumas molto meno. E l'averla detta arditamente e serenamente quando più

I monatti (studio di G. Previati per l'ultima edizione dei *Promessi Sposi*).

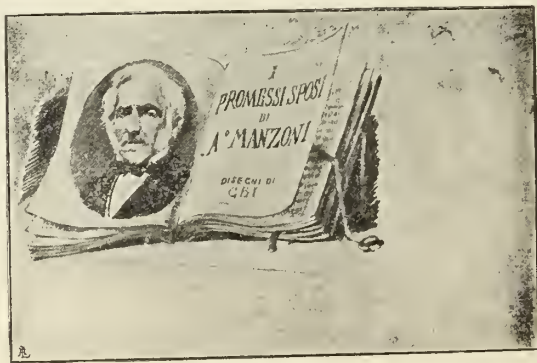
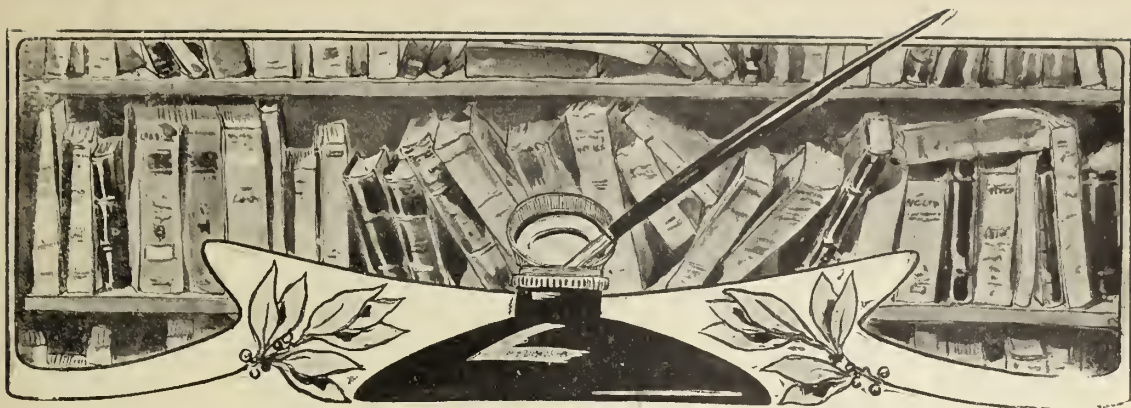
i *Promessi Sposi* si elevavano nel cielo della gloria, è immenso onore per l'artista quanto pel critico.

È vero che quella sentenza di morte non ha impedito che la fungaia dei romanzi storici ingombrasse il terreno e assumesse l'aspetto di un rinnovamento di vita. A proposito del poema epico, il Manzoni ha pure detto che *dopo la Gerusalemme liberata il pubblico aveva proibito che più si scrivessero poemi.* Se mai, il Manzoni ha sbagliato epoca. Non il pubblico, inoltre, ma qualcosa di superiore al pubblico ha proibito, da secoli, che si tentasse una forma letteraria la quale, per prodursi, ha bisogno di certe condizioni

civiltà primitiva. Ciò non ostante, i poemi — un'altra fungaia — nascono anche oggi. Nascono morti, come i romanzi storici; ed è fenomeno che non può evitarsi e che infine non cagiona altro male all'infuori dell'inutile fatica dei loro autori.

Sventuratamente il Manzoni non ha voluto fare un passo di più, darci cioè il romanzo moderno di attualità, senza chiedere alla storia lo sfondo e la cornice del quadro. Invece, da artista che sa quanto sia supremo, in un'opera d'arte letteraria, il valore della lingua e dello stile, niente inebriato dal gran successo, ripreso in mano il suo romanzo, dopo aver chiesto consigli a parecchi suoi amici toscani, lo riscrisse si può dire da cima a fondo. Lo ha guastato! — dicono gli sciocchi — Gli han tolto il sapere lombardo che si confaceva così bene al soggetto! — Bisogna avere strani e falsi concetti dell'arte dello scrivere, se il sostituire alla parola impropria la propria, se il dare snellezza al periodo, se il pulire la frase per renderla più efficace e vibrante significhi precisamente guastare.

Intanto gli *stilisti* — come si qualificano — non lo trovano *abbastanza letterario*; arrivano fino a chiamare *sbrodolatura* lo stile manzoniano, e inutile lavoro *la risciacquatura dei suoi cenci in Arno.*

Fatto innegabile intanto è che Alessandro Manzoni ha disaccademizzato lo stile italiano; ci ha insegnato a dire la cosa semplicemente, efficacemente, coloritamente, senza affettazioni o esagerazioni di sorta alcuna, allo stesso modo che ci ha additato in che modo si debbono e si possono creare persone vive. Per mala sorte, additarlo era cosa facile a lui, quanto è difficile agli altri di trar profitto dell'insegnamento.

II.

IL ROMANZO DI COSTUMI

L'esordio — I primi romanzi e i vari pseudonimi di Balzac — I suoi intendimenti — La prefazione della *Comédie humaine* — Lo storico della società francese — La calligrafia del Balzac e le sue cancellature — Bozze di stampa mostruose — Balzac e il proto — L'essenza dell'opera balzachiana — La fine! — V. Hugo al letto di morte — L'Accademia francese e Balzac — 2 voti — La vittoria di un illustre... ignoto!

Onorato de Balzac è nato a Tours nel 1799 ed è morto a Parigi nel 1850. Egli pubblicava un anno dopo dei *Promessi Sposi*, il primo romanzo segnato col suo vero nome. Fino allora ne avea pubblicato una diecina sotto diversi pseudonimi (Horace de Saint Aubin, A. de Viellergi, Lord Rhonne) che non si erano attirati l'attenzione del pubblico. Con *Le dernier Chouan, ou la Bretagne en 1800* — dopo esso ha preso il titolo definitivo: *Les Chouans ou la Bretagne en 1799* — comincia la serie delle novelle, dei racconti, dei romanzi che poi dovevano fondersi insieme nelle *Comédie humaine*.

La prefazione messa dal Balzac, nel 1842, in testa della prima edizione, è documento importantissimo e non può esser trascurata.

Walter Scott, secondo il Balzac, aveva elevato il romanzo a dignità di storia; egli intende elevarlo a dignità di scienza; vuol essere, per la specie umana, quel che è stato il Buffon per gli animali.

« Nella società trovansi differenze tra uomo e uomo quanta ce n'è nelle varie specie zoologiche. La natura però ha messo tra gli animali limiti che non esistono nella specie umana. Lo stato sociale modifica la natura; la lionessa è poco diversa del leone; mentre la moglie di un mercante è qualche volta degna di essere principessa, come una principessa non vale spesso la moglie di un operaio. La leonessa è la femmina del leone; la donna, nella famiglia umana, non è sempre la femmina del maschio. I zoografi hanno dimostrato la costanza dei caratteri e delle abitudini degli animali; invece le abitudini, le vesti, le parole, le case di un principe, di un banchiere, di un

artista, di un borghese, di un prete, di un povero sono affatto dissimili e variano secondo il grado di civiltà del loro tempo.

« La storia, come ordinariamente vien scritta, si riduce ad un'arida enumerazione di fatti. Il romanzo deve supplire la mancanza della storia, provvedere all'avvenire, ammassando un'immensa quantità di documenti del suo tempo; stendere l'inventario dei vizii e delle virtù, delle passioni, dei caratteri, scegliendo gli avvenimenti principali della società, componendo dei tipi con l'insieme dei particolari di parecchi caratteri omogenei, a fine di dare ai posteri, intorno alla società attuale quel libro, quella serie di libri che non abbiamo, o che abbiamo in frammenti insufficientissimi, intorno alla vita dell'India, della Persia, di Tiro, di Menfi, di Atene e di Roma.

Con la parzialità esagerata di chi si occupa unicamente di una cosa, egli non osserva che ogni sincera opera d'arte è appunto la storia intima e sicura dello stato di animo, dei caratteri, delle passioni di una razza e di una epoca. Ma proprio quella parzialità lo spinge a tentar d'essere, per la società francese sua contemporanea, lo storico che non hanno avuto le nazioni antiche.

Onorato di Balzac

Per riuscire a questo non gli basta mettere insieme i romanzi già pubblicati e continuare a scriverne altri con le stesse intenzioni e con lo stesso metodo; ha bisogno, di dare un' apparenza scientifica, di storia naturale dei francesi, alla sua vasta concezione, di far opera da professore *ex sciences*, quale egli voleva esser tenuto.

La Comédie humaine, nella sua redazione definitiva, come si presenta nell'edizione in ottavo del Lévy, è divisa in cinque parti : I°. *Scene della vita privata*; II°. *Scene della vita di provincia;* III°. *Scene della vita parigina*; IV°. *Scene della vita militare; Scene della vita politica; Scene della vita campagnola ;* V°. *Studi filosofici* e *Studi analitici.*

Bisogna dare un'occhiata alla *Histoire des oeuvres* di H. de Balzac compilata con amorosa pazienza dal De Lovenjoul e all'altra che le fa seguito, specie di repertorio della *Comédie humaine*, per farsi un'idea dell'incredibile lavoro a cui si è sobbarcato il Balzac a fine di ridurre a unità le sparte produzioni del suo infaticabile ingegno.

Egli non trovava subito e facilmente la sua via. Il suo lavoro era un continuo mirabile rifacimento. Il Balzac invidiava al Gautier la grande fortuna di poter scrivere quantità di pagine senza farvi una sola cancellatura. Il suo manoscritto invece era la disperazione dei compositori. Essendosi addossato, nel contratto con un giornale, le spese delle correzioni, vi perdette quasi tutto il compenso.

I compositori tipografi avevano inventato una storiella: dicevano che per comporre le prime prove di un romanzo del Balzac bastava prenderne a

Fac-simile di un autografo del Balzac (posseduto da L. Capuana).

casaccio i caratteri dalle cassette e comporne delle pagine senza capo nè coda. Da ogni lettera il Balzac avrebbe saputo cavare prima una dozzina di righe; poi da queste una dozzina di pagine, e, in sèguito, da quest'altre una dozzina di capitoli; e il romanzo era bello e fatto. La buffa storiella aveva un fondo di vero.

L'aspetto di quelle prove di stampa, dice l' Ourliac, era mostruoso. Da ciascun segno, da ciascuna parola stampata, parte un tratto di penna che splende e serpeggia come un razzo alla *congrève* e scoppia all'estremità in una pioggia luminosa di frasi, di aggettivi e di sostantivi sottolineati, incrociati, confusi insieme, scancellati, sovrapposti; cosa da abbagliare la vista!... Alla tredicesima prova, soggiunge con sottile finezza l'Ourliac, si comincia a riconoscere qualche sintomo di eccellente francese e si nota con meraviglia qualche legame nelle frasi.

La cortesia della contessa Maffei mi permise di osservare, anni fa, un prezioso regalo fàttole dal Balzac nel 1837, dopo che egli era stato a Milano in casa del principe Porcia, in una stanza a pianterreno che dava sul giardino.

Il volume in 8.° grande rilegato in rosso, col dorso di cuoio filettato in nero e in oro, col titolo: *Études philosophiques* (*Les Martires ignorés*), portava nella prima pagina: *Offert par l'auteur — comme un souvenir — du gracieux accuil qu' il — a recu — H. de Balzac, Paris le 15 juin 1837. C'est comme je vous dit le — premier ouvrage que j'ai fait — à mon retour.*

Al suo solito, il Balzac aveva ripreso un frammento da lui pubblicato nella *Cronique de Paris* e vi aveva aggiunto undici pagine su foglietti azzurrognoli *Bath.* Infatti al manoscritto seguivano le prove di stampa di quel

frammento con l'indicazione: *Continuer avec la copie de la chronique.* E a ogni prova, un' avvertenza pel proto: *Charles, laissez-moi deux pages blanches — Charles, encore un épreuve! — Charles, vous deviez corriger vous-même!*

Alla quinta prova di stampa: *Donnez une revision!* E sarebbe stato capace di ricominciare da capo.

Quest'improbo lavoro egli l'ha fatto ostinatamente per tutti i suoi romanzi, per tutte le sue novelle, cambiandone i titoli, fondendo due, tre novelle in una, sopprimendo intere pagine, interi capitoli, trasportando larghi brani da un lavoro all'altro, mutando i nomi dei personaggi, le date, e non sempre riuscendo a far sparire le bavosità delle saldature.

Ha però ottenuto, in massima parte, l' effetto che si era proposto. Con la guida del repertorio del Lovanjoul, si può seguire la vita dei suoi personaggi dall'infanzia alla vecchiezza, lungo le svariate peripezie della loro vita.

Si rimane sbalorditi. Tutte le classi sociali, tutte le professioni vi sono minutamente studiate in maniera così sorprendente, che c'è da domandarsi se il Balzac non abbia realmente vissuto, in una lunga serie di precedenti esistenze, quelle vite di banchieri, di usurai, di militari, di maniaci per le collezioni, di negozianti, di preti, di contadini, di avvocati, di medici, di donne sentimentali, eroiche, amanti fino al sacrificio, di mistiche, di gran dame, di operaie, di donne galanti, di donne perverse, ecc. tanto intensa, tanto profonda, tanto evidente e drammatica è la visione ch'egli comunica ai suoi lettori. Ed egli non ha soltanto acutamente osservato attorno a sè; ha pure, e non meno acutamente, divinato quel che lo stato sociale di allora nascondeva agli occhi dei contemporanei e che era un germe impercettibile, di cui nessun altro sapeva sospettare lo svolgimento. Così è accaduto che i suoi contemporanei giudicassero falsi o grandemente esagerati caratteri, passioni, fatti, che oggi a noi sembrano il contrario, perchè il germe si è schiuso, è cresciuto, ha fiorito, ha fruttificato, e la divinazione del romanziere è divenuta realtà visibile anche all'occhio meno esperto e all'osservatore più superficiale.

Quanta energia intellettuale e fisica c'è voluta perchè questo gran monumento della *Comédie humaine* venisse condotto allo stato in cui l' autore, colto dalla morte a cinquant' anni, ha dovuto interromperlo! La vita del Balzac è stata una lunga e incessante lotta con le difficoltà finanziarie. Quante mirifiche illusioni non han dovuto incoraggiarlo e sostenerlo in mancanza di solidi aiuti! Egli chiedeva al caffè, al thè, a un isolamento quasi monastico — è celebre la tonaca di flanella bianca che soleva indossare lavorando — la forza di produzione che doveva poi dargli la malattia di cuore che l' ha ucciso quando le difficoltà della vita erano quasi interamente superate.

Per anni ed anni, un affetto purissimo, elevato, degno di qualcuno dei suoi personaggi, gli aveva dato consolazioni e lusinghe.

Il lungo sogno di unirsi a quella donna, si era già realizzato; ma il Balzac doveva goder poco la raggiunta felicità.

— Che morte bella e sincera! — scriveva la signora Hamelin alla contessa Kisselef.

Vittor Hugo accorse, chiamato.

— Vi ho mantenuto la parola — gli disse il Balzac — Ho voluto vivere per rivedervi prima di morire.

— Ma voi vivrete — rispose l'Hugo. — Lo spirito è il grande elisir.

— Ne ho esaurito la boccetta. Mia moglie la rinnova ogni giorno.

— Sì, sì, la donna è il capolavoro di Dio.

E parlarono a lungo delle sue opere inedite. Il Balzac soggiunse:

— Quantunque mia moglie abbia più coraggio di me, chi sorreggerà nella solitudine lei che è abituata a tanto affetto?

La signora de Balzac (già contessa Hansca) piangeva.

Egli volle alzarsi da letto, e fu trasportato su un divano di broccato rosso con disegni in oro. La sua faccia violacea appoggiata ai cuscini del divano faceva terrore; soltanto i suoi occhi vivevano. Tutto a un tratto spirò.

Balzac, a cui la Francia, con ritardo, ha elevato l' anno scorso un monumento, non era stato creduto degno di far parte dei 40 immortali. Nel 1877 aveva *posato*, come si dice colà, la sua candidatura.

-- Avrete appena il mio voto — gli disse Vittorio Hugo, a cui egli si raccomandava all'ultima ora.

Ne ebbe due invece per un piccolo strattagemma dell'Hugo. Sedeva accanto a lui l'accademico Pongerville.

— Per chi votate? gli domandò.

— Per Vatout.

— Votate per Balzac.

— Impossibile; sono impegnato.

— Non vuol dire.

E l'Hugo scrisse in due schede il nome del Balzac.

— Ma...?

— Vedrete.

E mentre il Pourgeville sta per consegnare la sua scheda all' usciere, l'Hugo, con un colpettino sulla mano gliela fa cascare per terra, e gli offre, in iscambio l' altra dov' era scritto il nome del Balzac. Il Pougerville, esitò, sorrise e fece contento Vittor Hugo.

Per questo il Balzac ebbe due voti e non uno, come l' Hugo gli aveva detto.

Chi ricorda oggi quel Vatout che gli fu preferito? Bisogna ricorrere, come ho fatto io, al Dizionario del Vaperau per conoscere chi fosse cotesto signore e sapere che è stato sottoprefetto, bibliotecario del Duca d'Orleans, e che ha fin scritto due romanzi : *L' idea fixe* e *La conspiration de Cellemare.* Per sua fortuna, non ha scritto *Le Père Goriot* nè *Eugénie Grandet*, nè *César Birotteau...* Senza questo misero accidente, non sarebbe stato appunto fra gli Immortali!.

III.

GLI INTERMEDI

Quali sono gli *Intermedi* — Vittorio Hugo — Da *Nostra Signora di Parigi* all' *Uomo che ride* — L' ugna del leone —La fantasia e l'occhio del poeta — Giorgio Sand , i suoi primi anni e i suoi romanzi — L'influenza delle sue amicizie — Come scrisse e dove scrisse — Eugenio Sue, lo Scribe del romanzo — I trionfi dei *Misteri di Parigi* e dell'*Ebreo errante* — M. E. Beyle — E. About — T. Gautier, il suo stile e l'opera sua — Le « Confessioni » di A. De Musset — G. Mery ed E. Mürger — C. A. Sainte-Beuve — A. de Vigny — F. Barbey D'Aurvilly — G. Saudau, O. Feruillet e Champfleury.

Chiamo intermedî quegli scrittori che han portato scarso contributo allo svolgimento della forma del romanzo e che intanto hanno coltivato con molto ingegno alcune delle forme secondarie esistenti o hanno dato svolgimento a germi, ad accenni di forme risultanti quali varietà dello stesso genere. E, prima, vediamoli in Francia.

Vittorio Hugo ha preso tra le sue poderose mani il romanzo dopo aver trionfato nella lirica e nel dramma, e vi ha portato le stesse qualità eccezionali di esagerazione, di violenza, che distinguono la sua lirica e il suo teatro.

Notre Dame de Paris somiglia davvero al grandioso medioyale edificio da cui prende titolo e nel campanile nel quale si svolge parte dall'azione. È una specie di poema più che un romanzo. Tutto vi è colossale, la scena e i personaggi. Quasimodo, il mostruoso campanaro innamorato della bella giocoliera Esmeralda, il rivale di lui Claudio Frollo, Esmeralda dalla capretta che danza al suono dal cembalo, sono figure che lasciano un'impressione di maraviglia e di stupore, come le pagine che descrivono l'orrida Corte dei Miracoli; impressione di persone fuori dalla natura e fuori dalla storia, capricci di fantasia strapotente, che però non arriva a infondere in essi il soffio vitale.

Dopo parecchi anni, Victor Hugo ha tentato anche il romanzo di costumi contemporanei, ma non ha mutato metodo. *Les Misérables*, *Les travailleurs de la mer*, *L'homme qui rit* ci trasportano in un mondo fattizio di virtù sovrane, di vizii sovrani. Egli sembra quel suo Gilliat che lotta con la terribile povra, gigantesco, con intelligenza e un cuore di fanciullo in un corpo di Ercole. È il sistema vittorughiano dei contrasti e dalle antitesi trasportato dal teatro

nel racconto. Sbalordisce ma non persuade; arriva talvolta fino a commovere, con *Cosette*, fino a far piangere; ma il lettore si ravvede sùbito e si accorge di essersi lasciato ingannare da una tenerezza di maniera.

Vi si scorge certamente l'ugna del leone — e che leone! — ma in pagine, in capitoli staccati e senza che l'ugna del leone arrivi a lasciare la sua impronta nella forma del romanzo. Quella ventina di volumi sono come non avvenuti. Nulla è germogliato da essi, perchè il loro mondo è il mondo della fantasia del poeta, lontano da ogni realtà; mondo combinato per esprimere un'idea, per dimostrare un principio politico, o sociale o un concetto filosofico; ma che non arriva a nasconderlo nel personaggio, nell'azione. Quasimodo è la bruttezza fisica accoppiata alla bellezza normale; Claudio Frollo, il suo contrario, la bellezza fisica unita alla bruttezza morale, precisamente come nel teatro dell'autore Lucrezia Borgia era la malvagità femminile congiunta al sublime sentimento di madre, come Maria Delorme era la cortigiana riscattata dalla passione amorosa.

Vittorio Hugo al lavoro.

Nei *Misérables*, Jean Valijean è il forzato che si rinnova sotto l'impressione di un atto di carità e di perdono.

Uscito dal bagno, vinto dallo stimolo della fame, egli è tentato di ricominciare la sua trista vita di grassazione e di furti. Penetra nella casa del vescovo Myriel, e sta per pòrtar via i candelabri di argento che gli càpitano davanti. Il vescovo lo sorprende, e non solo non lo denuncia, ma gli regala quegli oggetti che nella sua chiesa sarebbero stati oggetti di lusso e che, così impiegati, possono forse servire a riscattare un'anima e purificarla.

Vittorio Hugo ha bisogno di ingrandire, di esagerare tutto; il suo occhio intellettuale è confornato come un microscopio; non può vedere niente nelle sue giuste proporzioni. La sua fantasia non agisce soltanto mossa dallo stimolo dell'osservazione, ma, insieme, da una filosofia che è un misto di vari sistemi e di religione, qualcosa di puerile e d'ingenuo e nello stesso tempo di grandioso, di sublime. Così, accanto a pagine di meravigliosa semplicità, si trovano nei suoi romanzi pagine turgide di esagerazioni mostruose che richiamano alla mente le creazioni delle fantasie indiane dal Malhbharata e dal Ramayana.

Casa in cui nacque Viitor Hugo, a Besançon.

E per ciò in lui il romanziere non vale il lirico: e per ciò la sua opera, nella storia del romanzo, è un accidente e nient'altro.

*
* *

Giorgio Sand, (nessuno oramai può ignorarlo) nasconde sotto il velo dello pseudomino una donna celebre pei suoi scritti altrettanto che per le peripezie della sua vita.

Aurora Dupin, baronessa Doudevant, si separa, giovanissima, per incompatibilità di carattere dal marito brutale e beone; dalla tranquillità, dalle grettezze della vita di provincia, si getta coraggiosamente nel gran gorgo della vita parigina e chiede, prima, al lavoro di coloritrice di immagini litografiche, e poi ai suoi scritti, il sostentamento.

Ella ha confidato al pubblico la storia dei suoi primi anni in una lunga narrazione che non mantiene quel che promette, o almeno quel che i lettori avrebbero voluto trovarvi.

I suoi romanzi, invece, ci dànno per lo meno una più viva e spesso più sincera rivelazione dei suoi sentimenti e delle sue idee.

Instancabile, lavora fino agli ultimi anni, quando ritirata nella sua villa di Nohant è divenuta una bella vecchina e una nonna adorabile; quando forse ha dimenticato la bizzarria del suo vestito da uomo con cui frequentava a Parigi gli studi degli artisti, le riunioni dei letterati, le redazioni dei giornali.

Caratteristica principale dei suoi romanzi è la passione senza freno,

libera dagli impacci delle convenzioni sociali. La sua *Lelia* è la protesta di lei contro di queste, calda, declamatoria, come doveva essere nel miglior tempo della fioritura del romanticismo.

Più tardi il suo stile si modificherà e il suo modo di concepire il romanzo egualmente. Ella arriverà fin a tentare la rappresentazione della vita rurale coi racconti: *La Petite Fadette*, *La mare au diable*, *François le Champi*, fin a tentare un adattamento, nel dialogo, delle forme dialettali del Berry, paese dove l'azione di quei racconti si svolge; ma non arriverà mai a liberarsi interamente dell'infezione romantica che rende tutta la sua vasta opera una splendida bolla di sapone.

Ella subisce facilmente le influenze delle sue amicizie e dovremmo dir meglio delle sue relazioni di amore. Al *Sandeau* torrà le prime sillabe del suo cognome per farsene un pseudonimo; al Leroux, le idee socialiste, allo Chopin, il misticismo artistico. Ma, sopratutto, è una ribelle come le sue eroine; alle quali ella si compiace di accordare una strana elevatezza dove la sensazione si smarrisce nel sogno vago, indefinito, dell'inseguimento di un amore non mai raggiunto. Non si sa infatti che cosa precisamente chiedano alla vita quella sua *Lelia*, quell'*Indiana*, quella *Valentina*, quella sua *Consuelo* sempre irrequiete, sempre insoddisfatte, sempre lontane dalla realtà.

Ed oggi non le intendiamo più; ci sembrano fantasmi, non persone vive. E le pagine che ancora resistono (spessissimo perfetti saggi di stile) e che i posteri rileggeranno e ammireranno, sono quelle dove il paesaggio e il sentimento della natura sono resi con la efficace schiettezza che si vorrebbe ritrovare anche nei sentimenti e nei caratteri dei personaggi.

La casa in cui morì Victor Hugo.
(Avenue d'Eylau, oggi Avenue Victor Hugo, a Parigi).

Ma Giorgio Sand non aveva la calma dell'osservazione diretta; la società che la circondava era anche colpita del male di *Manfredo* e di *Renato* o almeno affettava le passioni e i sentimenti di queste due figure del Byron e dello Chateaubriand allora di moda. Ella non era fatta per penetrare oltre quell'apparenza, oltre quella scorza, e prestava volentieri orecchio alle declamazioni del suo tempo che esclamava, come l'amico del suo Stenio amante di Lelia:

« È per questo, o virtù, che la nostra anima non s'apre più alla speranza, nè alla tenerezza; è chiusa con suggelli, simile a una bara di piombo, simile all'iperborea notte su l'estremo orizzonte quando Sirio ha raggiunto la metà dal suo corso . . . . »

Non bella, non facile parlatrice e neppure attenta ascoltatrice, aveva negli

occhi la sognante stupidità della giovenca. In certi momenti però sembrava che un'altra anima si svegliasse dentro di lei, e le mettesse su le labbra la eloquenza profusa nei libri; e allora diventava irresistibile. La forza de' suoi sguardi, perdurò in lei non ostante il lavoro distruttore della vecchiezza; nei suoi occhi malinconicamente profondi, sotto i capelli grigi che le circondavano la fronte e le tempie, si alternavano lampi e languori. Un benevolo sorriso di nonna animava le sue labbra carnose.

Giorgio Sand.

Negli ultimi anni, lavorava come nella pienezza della maturità, vivendo solitaria e tutta intenta a coltivare fiori e a divertire i nipotini con rappresentazioni di fantocci per le quali ella scrive le commediole. I contadini dei dintorni ignoravano di avere tra loro la grande scrittrice, e Alessandro Dumas, juniore, andando a farle una visita, stentò a farsi indicare la villa di *Giorgio Sand:* nessuno aveva inteso mai nominare questo signore!

* * *

Eugenio Sue, che veramente si chiamava Giuseppe Maria, era altra tempra d'ingegno. La costruzione dei suoi romanzi è complicata, colossale, e la realtà vi penetra assai più che non in quelli della Sand. Egli potrebbe essere qualificato, per la parte dell'ossatura di essi, lo Scribe del romanzo. Il disegno è combinato in modo da far passare il lettore da curiosità in curiosità, da condurselo dietro ansiosamente. E per ciò l'esteriorità dei fatti predomina in essi; la complicazione delle avventure lo assorbono. Apparentemente, quello che egli ci mette sotto gli occhi sembra il mondo reale, con tutti i suoi dolori, le sue miserie, i suoi eroismi, i suoi delitti; ma in fondo in fondo, è una realtà ben macchinata con abilità da prestigiatore.

Aristocratico, figlio di un chirurgo della guardia imperiale, laureato in medicina e chirurgia, seguì l'esercito francese nella guerra di Spagna, e poi la flotta che nel 1828 prese parte alla battaglia di Navarino. Dopo la morte del padre, che lo lasciò ricco, mettendo a profitto l'esperienza della vita di bordo da lui fatta, ebbe l'idea di dare alla Francia il romanzo marinaresco che le mancava. Non trovò un editore, e fu costretto a stampare a sue spese *Kernock le pirate*, *Atar-Gull*, *La Salamandre* e gli altri tre o quattro romanzi dello stesso genere scritti dal' 30 al' 34. Il pubblico però fece lieta accoglienza a questi lavori che non si distinguevano soltanto per la novità dell'argomento.

Non soddisfatto forse, pensò di rivolgersi alla storia; ma la *Histoire de la marine francaise* e la *Histoire de la marine militaire chez tous les peuples* non

dimostrarono che egli avesse speciale ingegno e cultura per simili lavori. E tornò al romanzo, come lo voleva allora la moda, sentimentale, scapigliato, byroniano, e come si confaceva al suo sentimento aristocratico, che poi doveva convertirsi in sentimento opposto. *Matilde ou le mémoires d'une femme* rivelò tutt'a un tratto che il Sue era passato tra le file dei riformatori socialisti, e che sceglieva come mezzo di propaganda il romanzo. L'anno dopo, infatti, comparvero *Les Mysteres de Paris*; due anni appresso *Le Juif errant*. Il successo fu enorme. I giornali se li contendevano a furia di compensi folli. E quando dal '49 al '54 fu compiuta la pubblicazione dei *Mysteres du peuple* intervenne la corte d'Assise di Parigi a rendere più rumoroso l'avvenimento, condannando il romanzo come immorale e rivoluzionario.

Bisogna ricorrere ai più bei tempi dei trionfi di Alessandro Dumas, per farsi un'idea dello strepitoso successo del *Mysteres de Paris* e del *Juif errant*.

Fin il Balzac ne fu così impressionato da voler mettersi anche lui a far concorrenza al romanzo di appendice con *La dernière incarnation de Vautrin:* ma egli non aveva mano svelta nè fantasia da spaziare al di là del reale e riuscire in tale impresa.

Con questo non intendo dire che l'osservazione manchi nei romanzi del Sue, ma che è più esteriore che interiore. Il principe Rodolfo dei *Misteri di Parigi*, il padre Rodin dell'*Ebreo errante*, non sono personaggi che rivelino studi di caratteri e di passioni ; sono forze, ruote , ingranaggi che servono a dare moto alla complicata macchina delle avventure; specialmente quel principe dalle braccia erculee, dal pugno solido, giustiziero della società a modo suo, che fa accecare da un negro suo servitore i colpevoli degni di condanna e di castigo.

Eugenio Sue.

Dicono che per studiare i bassi fondi della società parigina, il Sue si travestisse, si mescolasse coi ladri e gli assassini, con tutte la verminaia maschile e femminile di cui ha voluto esporre le piaghe morali e materiali. La realtà però è ora esagerata, ora sfigurata per accumulamento di particolari colti forse in diversi individui e nel racconto attribuiti a uno solo. Da questo proviene lo strano senso che anche allora i suoi romanzi producevano nei lettori, di una sproporzionata mescolanza di verità e di fantasia. Niente di più vero dei casi della povera Fleur-de-Marie, abbandonata dalla madre, cascata in mano delle luride donnacce la *Chouette* e l'*Orgresse*, e niente, nello stesso tempo, di più fantastico, dell'incontro di essa col padre, duca di Gerolstein, che la fa educare, la redime e ne fa poi la principessa

Amelia; niente di più romantico della vestizione religiosa di essa e della sua morte di languore!

Questo romanzo era stato scritto con l'intendimento di agevolare l'abolizione della pena di morte. Ed è una novella prova dell' inefficacia dell' opera d' arte sui sentmenti di un popolo, giacchè la Francia rimane ancora tra le poche nazioni dove la pena di morte non è stata cancellata dal Codice.

Edmondo About.

Le *Juif errant* fu scritto contro l'influenza dei gesuiti. È la storia di un'eredità che dovrebbe cadere in mano di quell' ordine se non sarà accolta dai sette od otto eredi indicati dal testatore. Come mai questo fatto può avere relazione con l'ebreo errante? Il Sue ha complicato la leggenda; gli erranti sono due, l'Ebreo e una sua sorella; e il loro gastigo finirà quando saranno spariti dal mondo tutti i loro discendenti. È superfluo aggiungere che gli ultimi discendenti di essi sono appunto gli eredi che dovrebbero raccogliere la famosa eredità agognata dai gesuiti. Tutte le astute e delittuose combinazioni del padre Rodin finalmente riescono bene. I lettori stupiscono è vero, di trovare tra quegli eredi il principe indiano Dijalma che si suicida assieme con la sua fidanzata. Ma il terribile gesuita ha fatto i conti senza un altro vecchio depositario dell'eredità. Questi, conosciuta la estinzione della famiglia Rennepont, brucia i titoli di rendita a lui confidati, e i gesuiti raccolgono soltanto un pugno di cenere!

Col Sue però il romanzo storico, che aveva invaso le appendici dei giornali per opera del Dumas e due suoi collaboratori, cede il passo al romanzo di avventure con intendimenti sociali, s' insinua nella vita contemporanea, prelude alla miriade di romanzi che dovranno soddisfare il bisogno di lettura di una classe incapace di interessarsi (e anche d'intenderla) dell'opera del Balzac e dei suoi seguaci.

*
* *

Metto anche fra gli intermedii uno scrittore che non deve andar confuso con la folla e che dovrebbe anzi esser posto tra i predecessori del romanzo di caratteri e di costumi, Mario-Enrico-Beyle, più noto sotto il suo pseudonimo di Stendhal.

È un innamorato dell'Italia, e specialmente di Milano dove egli dimorò commissario di guerra sotto Napoleone I. Fu per molti anni Console di Francia a Civitavecchia. Morendo, volle che su la sua tomba fosse scritto : QUI GIACE ENRICO BEYLE MILANESE.

Era acuto e scettico osservatore. Soleva dire che pei suoi libri, gli bastavano tre lettori, e non si ingannò predicando che quarant'anni dopo sarebbe stato famoso. Nato e cresciuto in pieno romanticismo, egli proclama che il libro meglio scritto è il Codice Civile dove non sono frasi nè figure rettoriche, e si attiene a questo precetto nello stile dei suoi romanzi.

La chartreuse de Parme è rimasto il suo capolavoro. I primi capitoli, dove egli descrive la battaglia di Waterloo, sono una meraviglia di evidenza e di verità. Il Balzac ne fu entusiasmato e ne scrisse una lunga recensione. Stendhal lo ringraziò con queste parole:

« Quest' articolo, stupefacente, come forse nessun scrittore ne ha mai avuto, l'ho letto (ora posso confessarlo) scoppiando dalle risa. Ogni volta che arrivavo a una lode troppo forte, e avveniva a ogni rigo, io m'immaginavo le smorfie che dovevano fare i miei amici nel leggerlo ».

Teofilo Gautier, giovane.

Lo scetticismo dello Stendhal non era una posa ; lo attestano parecchi che lo conobbero da vicino. Egli aveva osservato a fondo la natura umana durante i suoi viaggi e nelle sue relazioni con le alte e basse condizioni sociali di mezz' Europa; non poteva esserne entusiasta.

Rouge e Noir è la storia di una passione e di un delitto, analizzati spietatamente. Il protagonista, prete e allievo dei gesuiti, è un ambizioso che vuol arrivare a suoi fini senza badare ai mezzi con cui arrivarvi. Giuliano Sorel è un tipo della società francese dopo la rivoluzione e durante il primo impero; ma, forse, nel dipingerlo, il Beyle ha adoprato più il nero che il rosso.

Oggi egli è divenuto un autore di moda e non solamente pei suoi romanzi; ma noi non dobbiamo occuparci del suo bagaglio di critica letteraria, di critica musicale, di impressioni di viaggi, di analisi dell'*Amore*. Nel romanzo, più che un precursore di forma, lo è di metodo, e la sua influenza è notevole nella produzione francese che annovera fra i capi lo Zola e il Bourget.

*
* *

La schiera degli *intermedii* in Francia è così numerosa che il voler accennarli tutti ridurrebbe questo studio a un arido catalogo. Mi limiterò ai principali.

È stato detto che EDMONDO ABOUT fu l'erede legittimo dello spirito del Voltaire. C'è molta esagerazione in questo elogio.

Certamente i suoi romanzi sono pieni di brio, di arguzia, d'ironia uniti a gran buon senso. La dimora in Atene, come pensionato della scuola di archeologica francese, gli ispirò quel suo *Rois des montagnes* dove la Grecia non è punto adulata, coi suoi briganti, coi suoi palicari. Dopo di questo, l'About ha scritto parecchi romanzi. *L'Homme à l'oreille cassée*, *Trente et quarante*, *Le capitaine Trim* e qualcuno di più vaste proporzioni, ma non egualmente felice.

Caricatura di T. Gautier (dal *Journal Amusant*).

Egli era tra gli autori preferiti dell'imperatrice Eugenia. Si racconta che un giorno, mentr' ella stava per finire la lettura del *Capitano Trim*, fu costretta a interromperla per intervenire a una festa a Versailles, e si mostrò molto scontenta di non poter sapere che fine avesse fatto quel capitano che l'aveva tanto interessata.

La cosa fu riferita all'imperatore Napoleone III, che anche in mezzo ai fastidii della politica non dimenticava di essere uomo galante, andò nel gabinetto dell'imperatrice, lesse le ultime pagine dove un tagliacarte indicava che la imperatrice si fosse arrestata, e si affrettò subito a telegrafarle:

« *Il capitano Trim si é suicidato* ».

Edmondo About è passato come una luminosa meteora. Oggi pochi ricordano i suoi romanzi un po' lestamente imbastiti anche quando volevano darsi l'aria, con la mole, di non somigliare al loro fratello primogenito. In questo almeno c'era soltanto una pretesa di *humor* o piuttosto di fantasia e di spirito; il brioso chiacchierio che lusingava l' orecchio e le smorfiette di caricature, che facevano quasi indovinare il gesto che accompagnava la parola scritta, potevano dare qualche oretta di deliziosa lettura; a chi li fa ridere o sorridere i lettori anche più rigidi perdonano molte cose.

*
* *

Perdonano molte cose anche in grazia dello stile; e TEOFILO GAUTIER è tra i più meravigliosi artefici di stile che la Francia abbia avuto nella prima metà del secolo scorso.

Il padre e la madre di lui passarono la loro luna di miele nel castello

d'Artagnan appartenente all' abate di Montesquieu loro amico. E probabilmente il loro primogenito fu concepito sotto il tetto ereditario del famoso eroe dei « Tre moschettieri ». C'è qualcosa di profetico in questa coincidenza. Gautier fu in tutta la sua vita un combattente. È divenuto storico il *corpetto rosso* da lui indossato, come segnacolo di ribellione, la sera della prima rappresentazione dell'*Ernani* di Vittorio Hugo. Era di *color rosa* invece — diceva il Gautier — e lo indossai quella sera sola! L'hanno voluto rosso per forza e me l'han fatto portare per tutta la vita!

Doveva essere pittore, e fu poeta, romanziere, critico, scrittore di viaggi: un *martyre de la copie.* Si può fin dire che è stato romanziere per caso. L'editore Roodel, visto il buon successo dei versi di Gautier e del racconto *La Jeune France*, gli diè commissione di scrivere un romanzo. *Mademoiselle Maupin* è nata in strane circostanze. Romantico altero, il Gautier odiava la prosa. Suo padre era costretto a chiuderlo a chiave nello studio. — Non uscirai di qui — gli urlava dal buco della serratura — finchè non avrai scritto dieci pagine. — Ma il giovane ora scappava saltando dalla finestra, ora veniva liberato dalla mamma indulgente. Si vendicò di tutto questo con la famosa prefazione che nel '36 gli scatenò addosso la indignazione e le ire dei borghesi specialmente di Parigi. In questa prefazione egli sosteneva la tesi sempre rinnovantesi della libertà dell'arte riguardo alla morale. E *Mademoiselle Maupin* n'era un esempio.

Enrico Mürger.

Dopo, Teofilo Gautier, ha scritto romanzi e novelle senza più preoccuparsi di quella tesi. È passato dal mondo dei Faraoni alla Spagna attuale, al mondo spiritico, per finire col mondo della commedia ambulante.

Egli aveva portato in testa, per quasi trent' anni, il soggetto del *Capitain Fracassa* e il progetto di eseguirlo con lingua e stile del secolo XVI; ma non ne aveva messo un solo rigo su la carta. Quando, nel 1863, La *Revue Nationale* glielo richiese, egli compì il prodigio di scriverlo di mano in mano che veniva pubblicato, in mezzo al rumore di cinque o sei commessi della libreria Charpentier, che lavoravano all' imballaggio delle spedizioni librarie nella stessa stanza dov' egli, seduto davanti

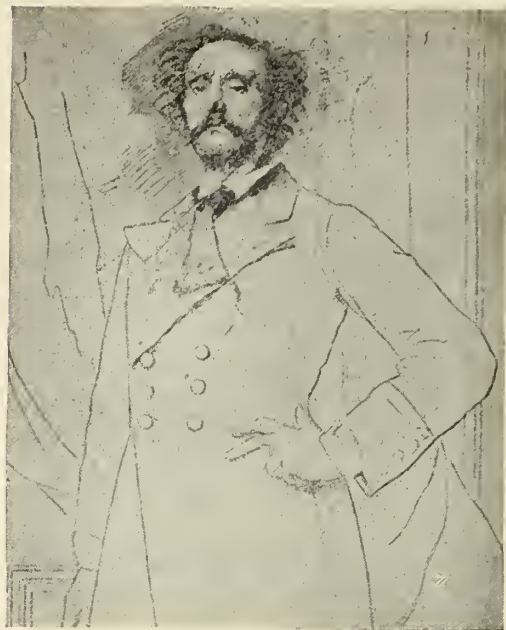
a un angolo di un banco, riempiva pagine dietro a pagine, senza fare una sola cancellatura, senza aver bisogno di rileggere un libro di quel secolo, senza consultare un dizionario, e senza che gli sfuggisse una sola parola che non fosse del secolo XVI!

Le Capitain Fracassa è un'orgia di fantasia e di colore, un' abbagliante fantasmagoria di artista che soltanto Teofilo Gautier, assoluto adoratore della forma, poteva cavarsi il gusto di eseguire.

F. Barbey d'Aurevilly.

Quest' adorazione egli soleva spingerla fino all'assurdo.

La punteggiatura e l'ortografia, secondo lui, toglievano qualche cosa alla fisonomia delle parole. I più bei libri stampati gli sembravano quelli dove c'è più carta bianca. E questa sua adorazione della forma, farà rileggere ancora molte e molte pagine dei suoi scritti.

Nato a Tarbes il 30 agosto del 1801, venne portato a Parigi quando aveva appena tre anni. Rivide la sua città natale soltanto cinquantanove anni dopo, nel '60. I suoi concittadini erano orgogliosi di lui e mostravano ai forestieri la casa dove egli era nato e un banco che pretendevano coperto di tagli e d'incisioni del suo temperino di scolaro indisciplinato. Il Gautier, negli ultimi anni, soleva raccontare che un giorno si era presentato, incognito, al rettore del collegio dove era conservato quel banco, oggetto di ammirazione dei *touristes*, come assicuravano i suoi compaesani.

— Era la prima volta — egli conchiudeva — che noi due ci trovavamo faccia a faccia; ma infine, se non era il mio banco . . . . avrebbe potuto esserlo!

Fu costretto a lavorare fino agli ultimi mesi della sua esistenza.

Nell'ottobre del '79 rientrò nel *Journal officiel* come critico drammatico, lui che aveva per l'arte drammatica un disprezzo ingiustificato; la chiamava arte abbietta, grossolana, arte inferiore, gioco di combinazioni meccaniche, arte da sciaradista! E al De Goncourt che si meravigliava di vedergli riprendere il mestiere di *appendicista teatrale*, spiegava:

— Volete sapere perchè? Per mancanza di quattrini. Voi sapete come sparisca presto un biglietto di duecento lire.. Non avevo altro!

Il governo repubblicano lo trattò assai meglio di quello imperiale, quantunque fosse noto che il Gautier non aveva nessuna tenerezza per la Repubblica.

« Il ministero repubblicano — egli diceva all'Hetzel, suo vecchio amico repubblicanissimo — si è servito di tutto per aiutarmi, protesti, ragioni. Sua mercè, ora posso essere malato tranquillamente ».

Un altro grande poeta,più grande assai del Gautier, Alfredo de Musset ha adoperato il romanzo per fare la *Confession d'un enfant du siècle* che è poi la sua stessa confessione. È l'unico che il Musset abbia scritto e vi vibrano tutta la sua passione, tutti i suoi dolori appena appena velati dall' artificio che vorrebbe sviare un po' il lettore e mettergli nello stesso tempo la curiosità d'indovinare.

Uno studio interessantissimo che il signor Carlo Maurras ha pubblicato nella nuova rivista francese *Minerva* ha segnato accuratamente molti personaggi delle *Confessioni* che sono una riproduzione artistica di fatti vari, del tempo in cui la Sand e Alfredo de Musset vivevano quel tristo episodio della loro vita dove non è certamente la Sand colei che ha parte più bella. La storia della tazza da thè, e la visita all'ospizio dei pazzi a San Servilio sono messe in confronto con un biglietto dell'italiano Pagello e rivelano come la fantasia del romanziere ha saputo usufruirne.

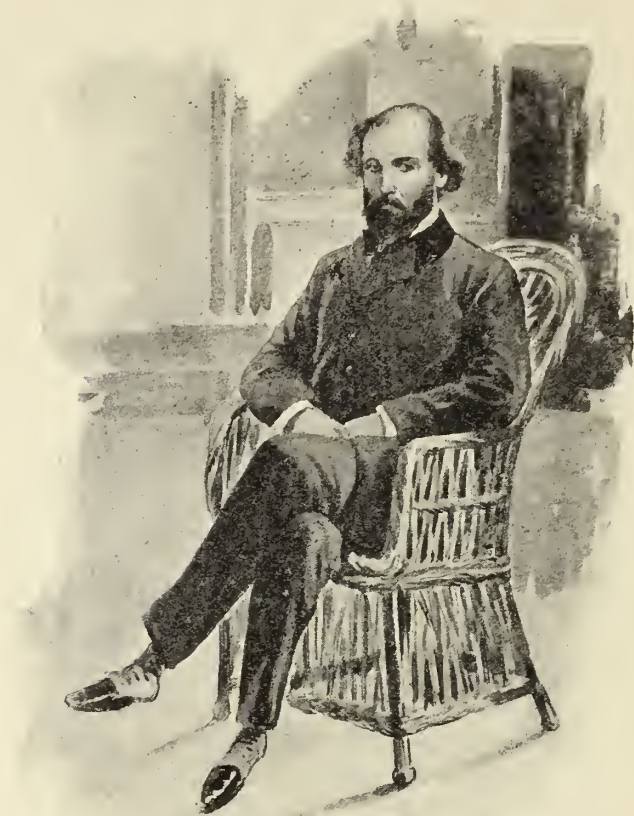
Alla *Confession d'un enfant du siècle*, Giorgio Sand, che vi si riconobbe e non voleva rimanere allo stato di accusata , replicò, quando il Musset era già morto con un altro romanzo: *Elle et lui*, dove (era da aspettarselo) il poeta, sotto il nome di Luciano de Fauvel e mutato in pittore, è messo come doveva accadere, nella peggior luce. Il fratello del poeta, Paolo Musset, prese parte al duello letterario in difesa di Alfredo con un altro romanzo, *Lui et elle*, che naturalmente non adulava la Sand. E quasi lo scandalo non bastasse, un'altra donna, Luisa Colet, poetessa, romanziera anche lei e un po' pettegola, intervenne con un *Lui* . . . . Nè lo scandalo è finito ancora; e forse neppure lo studio del signor Maurras dirà l'ultima parola.

G. Sandau, da una caricatura di Nadar nel *Journal Amusant*.

E poichè stiamo parlando della fantasia nel romanzo, accenniamo due nomi: Giuseppe Mèry ed Enrico Mürger.

Il Mery fu improvvisatore nella satira politica e nel romanzo e, ciò non ostante, i suoi versi e la sua prosa hanno solide qualità di stile. La sua immaginazione è sorprendente. Appena ha ideato l'azione e la località dov'essa deve svolgersi, ed egli vi prodiga tesori di colorito da illudere, quasi egli abbia visitato quei diversi paesi; l'America, l'India, la China, l'Oceania! *Hive, La Floride, La Guerra du Nizam, Les Dammès du Java*, sono là ad attestarlo;

attestano però anche che non c'è altro, o poco altro, all'infuori di quel prodigio di colorito.

Enrico Mürger ha avuto, invece la fortuna di fissare un tipo del suo tempo, la scapigliatura degli artisti, la vita di *bohème* come egli l'ha battezzata forse adottando un aggettivo del gergo degli spostati di allora. Il tipo oggi è scomparso o si è modificato in modo da essere irriconoscibile, ma il nome è rimasto. La pittura di quella vita di gioconda pazzia, in cui far colazione e desinare era un continuo problema, in cui gli amori leggeri, facili, si adornavano di sentimentalità, e i sogni d'arte spaziavano nell'assurdo; la pittura di quella vita che fu la sua, e dalla quale egli non potè uscir fuori, come parecchi dei suoi compagni, perchè la morte lo colse a trentanove anni, continua ancora a tener viva la memoria di lui e a far leggere, tra i tanti suoi volumi di romanzi e di novelle, *le Scenes de la vie de Bohème*.

Ottavio Feuillet.

Quella misera realtà è idealizzata nel racconto da un lieve soffio di fantasia. E Mimì e il suo manicotto, se non strappano più una lagrima, fanno mestamente sorridere, producono una dolce commozione quanto le strampalerie di Chounard, di Marcello e degli altri loro compagni.

*
* *

Carlo Agostino Sainte-Beuve è celebre come rinnovatore della critica letteraria in Francia. Pochi conoscono la sua opera di poeta originale e profondo, pochissimi forse hanno letto oggi il suo unico romanzo *Volupté*, che che all'apparire destò grandissimo rumore per la novità del soggetto e per la fina crudezza dell'analisi fisiologica, *romanzo della carne e dello spirito*. È scritto in prima persona; l'autore cede la sua penna al protagonista: giovane poeta che lotta contro le influenze del pensiero contemporaneo e le tentazioni dalla società; giovane ribelle che ha sentito le influenze del Lamennais, ed è agitato da passioni che possono anche essere state quelle dello stesso autore.

L'analisi psicologica preludia in esso agli accessi che renderanno quasi

insopportabile i futuri romanzi dello stesso genere. Sembra che il romanziere voglia distinguersi a ogni costo tra i colleghi del suo tempo; poco concede all' azione, tutto alla vita interiore. E certamente, anche oggi, gli spiriti elevati troveranno in quelle dense pagine cose mirabilmente analizzate, intuite. Il misticismo razionalistico — e non sembrino contradditorî l'aggettivo e il sostantivo — rinverdito in questi ultimi anni ha già in *Volupté* il suo antecessore.

Insieme con lui, va nominato un altro poeta Alfredo Vittorio de Vigny (il cantore di *Eloa*, del *Le Deluge*, di *Moisé*) che scende dalle altezze delle leggende bibliche a raccontare la storia di *Cinque-Mars*, i dolori di *Stello* poeta sognatore — lotta dell'artista con la realtà della vita; *Servitudes et grandeurs militaires* — lotta dell'individuo con la disciplina militare.

Va nominato pure Francesco Barbey d'Aurevilly, critico che ha però più spirito di loro due e splendori di stile che il Sainte-Beuve forse disdegnò e che Alfredo da Vigny riserbò quasi interamente ai suoi poemi,

È un mistico, anzi un fanatico credente, e nello stesso tempo un ribelle, alla sua maniera. Uno dei suoi ammiratori diceva anni fa: Io sono incantato di trovare in lui un crociato, un moschettiere, uno scapestrato e un *chouan*, cioè un inquieto legittimista . . . È un maestro eloquente, abbondante, magnifico, affettato, con fronzoli e vezzi, nemico della semplicità.

Champfleury (G. Husson Fleury), caricatura di Nadar.

Questa semplicità non l'ebbe neppur nella vita. Portava il busto con stecche di osso di balena per far meglio spiccare la sveltezza della sua vita, e passeggiava sui marciapiedi parigini stretto, abbottonato, in una redingote della foggia di trenta anni avanti, con in testa un'alta tuba dalle falde rovesciate in su e inclinata con aria spaccona sull'orecchio, palleggiando la mazzettina dal pomo dorato. E in casa, portava una veste da camera con *jabot* di finissimo merletto ai polsi e bottoni di brillanti, quantunque abitasse modeste camere a un quarto piano e vivesse poveramente. Questo cattolico intanto ha scritto romanzi che debbono far venire la pelle d'oca ai cattolici ingenui e sinceri. Egli, sì, vede nelle cattive azioni dei suoi personaggi l'opera del diavolo, ma come si compiace nel narrarle e nel descriverle !

Nella prefazione delle sue *Diaboliques* egli dice: « Queste novelle non

hanno la pretesa di essere un libro di preghiere o d'*Imitazione cristiana*. Ciò non ostante, sono state scritte da un moralista cristiano, ma che si picca di osservazione vera quantunque arditissima, e crede — è la sua arte poetica — che i potenti pittori possono dipingere qualunque cosa, e che la loro pittura è sempre *abbastanza morale* quando è *tragica* e dà l'*orrore dalle cose* da essa ritratte. Soltanto gli Impassibili e i Sogghignatori sono immorali ». E soggiunge: — Queste novelle, disgraziatamente sono vere !

In un lavoro rapido e sintetico come il presente e destinato a ogni sorta di persone, non è facile accennare i soggetti dell'*Ensorcellé*, del *Prêtre marié*, d' *Une vielle maitrasse* o di quell'*Histoire sans nom* di cui è protagonista un padre cappuccino andato a predicare la quaresima in una piccola città di provincia.

Tutta l'opera di narrazione del Barbey d'Aurevilly è una specie di variazione su tema romantico. Egli è in stretta parentela con quel Masnilgrand del suo *Dinar d'athées*, si crede venuto al mondo unicamente per sbalordire gli imbecilli.

*
* *

Giorgio Sand non avrebbe dovuto farci dimenticare GIULIO SANDAU da cui ha tolto in prestito, sopprimendovi due lettere, il cognome. Altrove io l'ho chiamato: *un romanziere a chiaro di luna*, e l'espressione è parsa giusta anche a un critico francese. Emilio Zola ha costatato che egli, anni fa, aveva un pubblico ristretto ma ancora costante di lettori.

Mademoiselle de la Sigliere, *Sacs et parchemins*, *Madeleine* , *Le docteur Erbeau* ecc. formano un bagaglio discreto di volumi di onesta lettura, dove le passioni sono dolcemente infrenate e l'azione non si solleva fino alla tragicità.

Un intermedio più accentuato, che i suoi avversarii hanno soprannominato il Musset delle famiglie, è OTTAVIO FEUILLET che dal *Roman d'un jeune homme pauvre*, dalle storie romantiche appassionate e leggermente peccaminose (dico leggermente, perchè le sue eroine camminano sempre su l'orlo di un precipizio e non vi cascano mai) intitolate *Sibille*, *Julia de Trècoeur*, *Un mariage dans le monde*, si è slanciato fino a *Monsieur de Camors*. In quanto alle idee romanzesche, egli ha espresso per bocca di un suo personaggio, la nonna di Carlotta d'Erva, la sua teorica:

« Non bisogna, in questi tempi premunire la nuova generazione dalle idee romanzesche. Le donne che oggi fanno parlare molto di poesia , per correre troppo dietro l'ideale . . . oh , no! Tre quarti di esse sono cervelli vuoti, immaginazioni sterili ! . . . *Nous ne perissons pas par l'enthusiasme*, *nous perissons par la platitude!* »

E la sua *Giulia di Trècoeur*, così, per non aver potuto *cascare*, lancia il suo cavallo a tutta corsa e precipita insieme con lui nell'abisso dall'alto di una roccia. E *Sibilla de Férias* è felice di buscarsi la pleurite che la uccide perchè la sua morte è coronata dalla conversione del suo fidanzato !

Oggi diremmo che tutte le sue donne sono delle nevrotiche, delle isteriche. Ma il Feuillet sa così delicatamente dissimulare il loro male con continue velature , col dire e non dire, che il lettore quasi non sospetta di aver da fare con pericolose malate.

Monsieur de Camors è proprio un punto di transizione fra il romanzesco sentimentale e un po' sensuale dei precedenti lavori dell'autore e l'influenza dei romanzieri *naturalisti* che già cominciavano a rizzare la testa.

Evidentissimo vi è lo sforzo *di far qualcosa di forte.*

Il padre del signor de Camors, prima di ammazzarsi, traccia nel testamento il programma che suo figlio dovrà eseguire nella vita: — Sviluppa tutte le tue forze fisiche e intellettuali, ammalia le donne, domina gli uomini per raggiungere ogni godimento dello spirito e dei sensi. Liberati da ogni credenza religiosa: non amar niente, non rispettar niente fuorché l'onore! — E il figlio eseguisce questi precetti, mancando però a quest' ultimo, ingannando un uomo che avrebbe dovuto essergli sacro e sposando una donna senza rompere prima il suo legame con un'altra.

Il padre però non aveva messo nel suo calcolo la passione; e questa produce l'imprevista catastrofe.

A dispetto della tesi, *Monsieur de Camors* rimane un bel romanzo, rapido, drammatico, pieno di scene che lasciano profonda impressione. Ricorderò soltanto quella in cui egli butta nel fango della via una moneta di oro di venti franchi. Un cenciaiuolo se n'accorge e dice:

— Ah, signore, quel che casca nel fosso appartiene al soldato!

— Raccoglilo coi denti e sarà tuo.

Il cenciaiuolo non se lo lascia dire due volte.

E allora il signor de Camors, vergognandosi della sua azione soggiunge:

— Amico, vuoi ora guadagnarti cinque pezzi da venti franchi? Dammi, uno schiaffo, e sarà un piacere per te... ed anche per me!

Tra gli *intermedii* dovrebbe trovar posto pure un romanziere rimasto quasi ignoto che con lo Champfleury prelude più da vicino al realismo zoliano, ribattezzato col nome di naturalismo. Il Durantin ne ha praticato la dottrina in parecchi romanzi: *Le malheur d'Henriette Gérard*, *Le cause du beau Guillaume*, *Les combats de Françoise Dusquenoy*, *Le chevalier Navoni.* Champfleury ne ha tentato la teorica in un volume intitolato precisamente *Le Realisme.* Ma egli non è uomo da teoriche; pratica anche il romanzo prima di darsi a lavori di erudizione antiquaria. Accenno: *Les aventures de Mademoiselle Mariette*, *Les souffrance du professeur Delteil*, *Les sensations de Josquin.* Notevole nella prefazione del *Realisme* questo consiglio e questa confessione:

« Non dommatizzate, ma lasciatevi trascinare a produrre incessantemente ,a creare — e la parola non vi sembri ambiziosa — senza preoccuparvi se quel che esce dalla vostra penna appartenga a questa o a quella classificazione. Io ho scritto molti romanzi e molte novelle, *senza punto sapere quel che facevo;* c'è voluto il gran gridare della folla dei critici per farmi capire che ero *classificato!* ».

E qui chiudiamo questa prima lista degli *intermedii.* Ne troveremo altri dopo, quando certe forme ora appena iniziate si saranno svolte compiutamente. In questo genere di rivista sommaria, le date contano poco; non si può determinare con una data il punto dove una forma finisce e un'altra comincia. Ora bisogna rifarsi un po' indietro e tornare a parlare del Balzac. Quel che è stato detto in principio è insufficiente per spiegare l'influenza di lui nel romanzo moderno.

IV.

Ancora il romanzo di costumi

Ancora Balzac — I suoi romanzi — Ambiente e carattere nei romanzi balzachiani — Flaubert — I suoi lavori e le sue teorie — I fratelli De Goncourt, le loro creature e il loro stile — Zola — I suoi primi anni — Il carattere delle sue opere — Zola scrittore e cittadino, — A. Daudet, ecc.

Era un bell'uomo il Balzac?

— No, mi disse la contessa Maffei a cui il Balzac ha dedicato *La fausse maitresse:* grasso, corto, inelegante non ostante la sua pretesa di mostrarsi tale, aveva peró occhi splendidi, sguardo vivissimo che facevano dimenticar tutto. E di questi occhi, la sorella del romanziere ha scritto: « I suoi occhi interrogavano e rispondevano senza il soccorso della parola, vedevano le idee, i sentimenti e lanciavano sprazzi che sembravano venir fuori da un intimo focolare e propagar luce in luogo di riceverne.

Questo che vien detto dei suoi sguardi, si puó ripetere e non sarà esagerazione, della sua intelligenza.

Leggendo i suoi romanzi non bisogna dimenticare che egli li ha scritti dal 1827 (*Les Chouans*) al 1848, e che i suoi capilavori, *Eugènie Grandet*, *Le père Goriot* sono del' 33 la prima, del' 34 il secondo e *Les parents pauvres* soltanto appartengono agli ultimi anni della sua vita. Senza di ció non si puó apprezzare esattamente quel che egli ha apportato di nuovo nella sostanza e nella forma del romanzo, come senza ricordare la famosa *prefazione* alla *Comédie humaine* non si possono intendere e scusare alcuni difetti di eccessi di descrizioni che oggi potranno sembrare inutili e noiose.

Raramente egli fa una descrizione pel solo scopo di mostrare la sua virtuosità. Per lui i luoghi e le persone hanno rapporti segreti. Certi posti sono idee; certe mura caratteri. Non s'intendono quelle e questi se non si vede l'ambiente dove le une e gli altri si sviluppano e si muovono.

Sembra ch'egli fabbrichi pezzo per pezzo, solidamente, case, vie, cittaduzze di provincia, paesaggi; e che da essi, con la stessa lentezza, con la stessa

solidità, poi passi a creare i personaggi. Da prima la descrizione può apparire troppo minuziosa; ma appena l'azione si è ingaggiata, appena passioni e caratteri entrano in lotta, si scorge la grandiosità dell'opera sua, dove ogni minuto particolare prende significato e apparisce importante, necessario.

Lèggasi il principio dell'*Eugenia Grandet:*

« Sono in certe città di provincia case che ispirano una malinconia uguale a quella dei chiostri più cupi, delle lande più tetre, delle rovine più tristi. Forse c'è in tali case e il silenzio del chiostro e l'aridità delle lande e l'ingombro delle rovine. La vita e il movimento vi sono così tranquilli che uno straniero le crederebbe inabitate, se egli non scorgesse tutta a un tratto lo sguardo scialbo e freddo di una persona immobile il cui viso mezzo monastico si è affacciato alla finestra al rumore di un passo sconosciuto. Queste caratteristiche di malinconia si scorgono in una casa a Samour, all'estremità della ripida via che mena al castello dall'alto della città. Questa via poco frequentata, calda in estate, fredda in inverno, oscura in qualche punto, è notevole per la sonorità dell'acciottolato, sempre pulito e secco, per la strettezza e la tortuosità, per la pace delle case che appartengono alla città vecchia e dominano i bastioni... »

E la descrizione continua, passando dalle case alla vita dei cittadini, dei negozianti, regolata come un orologio e piena di piccoli innocenti pettegolezzi. « Le coscienze là sono scoperte a tutti, e quelle case impenetrabili, scure e silenziose non hanno misteri per nessuno. Quando si sono attraversati quei giri di salita pittoresca, le cui minime particolarità risvegliano tanti ricordi e fanno cascare in una fantasticheria macchinale, voi scorgete una cupa insenatura nel centro della quale é nascosta la casa del signor Grandet. »

Strano personaggio costui; non dice mai nè si, nè no, non scrive mai.

« Gli parlate ? Sta ad ascoltarvi freddamente, col mento nella mano destra, col gomito appoggiato al rovescio della mano sinistra... » Vestito alla stessa foggia dal 1791 in poi, porta scarponi che si legano con cordoncini di cuoio, abito color marrone, cravatta nera, cappello da quacquero, guanti da gendarme che gli durano venti mesi e che, per conservarli puliti egli depone su le falde del cappello, sempre allo stesso posto, sempre con l'indentico gesto »...

E il dramma di cui saranno personaggi lui, sua moglie, sua figlia Eugenia, il cugino di lei, figlio del fratello del padre che si ammazza dopo un fallimento, comincia ad annodarsi nella casa dell'avaro Grandet. Dramma di una semplicità affatto classica, e d'una tragicità straordinaria. Quando, dopo aver percorso tante vie traverse, il Balzac arriva al dramma, raggiunge un'intensità shakespeariana; e allora si capisce che tutti i preparativi, parsi un poi lunghi, erano necessarii per produrlo e giustificarlo; allora si capisce che Grandet, sua moglie, sua figlia e fin la vecchia serva Nanon non potevano essere staccati da quella cittaduzza, da quella via, da quella casa.

La stessa cosa può dirsi della pensione Vauquier dove papà Goriot si è ridotto ad abitare dopo aver maritato splendidamente le sue figlie. Papà Goriot è una specie di re Lear borghese; è il sentimento, e dovrei meglio dire, l'istinto della paternità cieca e quasi bestiale. Purché le sue figlie sieno

felici, egli non bada ai mezzi con cui esse raggiungono questa felicità. E al contrario di re Lear che negli ultimi suoi momenti ha il conforto di sentirsi amato da Cordelia, papà Goriot muore abbandonato da esse nella equivoca pensione dove si è ridotto ad abitare, brancicando nell'estremo delirio le teste di due studenti e scambiandole per quelle delle sue figlie:

— Angiolette mie!

E la sua anima s'invola mormorando queste due affettuose parole.

Alla minuziosa costruzione dell'ambiente corrisponde la egualmente minuziosa organizzazione dei caratteri. Il Balzac ha creato proprio un mondo; tutte le classi, tutte le professioni, tutte le arti, tutti i mestieri modificano secondo le loro varie influenze l'animo dei suoi personaggi, foggiano i loro gesti, la loro parlata, le loro passioni. E perciò non c'è crudezza che non vi si trovi spietatamente analizzata, non ci è idealità che non vi si trovi inclusa; tutte le miserie del cuore e dello spirito, tutti i nobili slanci dall' eroismo, tutte le più alte aspirazioni dell' intelligenza vi hanno avuto il lor posto. Dalle bassezze umane del barone *Hulot*, di madame *Marneffe*, di *Vautrin*, di *Rastignac*, egli é salito alle vertiginose vette del misticismo swedenborghiano con *Saraphita*, passando pei misteri dell'intelligenza e della volontà con *Louis Lambert*. Non c' è angolo della vita esteriore e interiore dov'egli non abbia frugato; ogni suo colpo di piccone ha rivelato un filone nuovo. Coloro che son venuti dopo di lui hanno dovuto solamente scavare più addentro per estrarne le ricchezze da lui additate.

Non è da meravigliarsi che sussistano nell'opera sua resti di forme ora compiutamente sparite dall'organismo del romanzo moderno. La *Comédie humaine* non è un edificio elevato con piano prestabilito prima di gettarne le fondamenta. Si scorgono qua e là evidentissimi i segni delle saldature di novelle e racconti, che la intenzione dall'autore avrebbe voluto far apparire fuse e senza sbavature di sorta alcuna. Ciò non ostante, l'opera è riuscita colossale. Si rimane, balorditi quando si riflette che quest'uomo ha rivissuto i suoi mille personaggi, e si è immedesimato con essi fino a confondere i fatti fantastici con la realtà.

Leone Gozlan racconta di averlo incontrato una mattina in discussione con un carrettiere che doveva trasportare il materiale di fabbrica della famosa villa delle Jardie di cui lo stesso Balzac aveva voluto fare il disegno.

Il gran romanziere era arrabbiato contro il suo intraprenditore che mancava ai patti convenuti. E quando, poco dopo, il Gozlan cercava di consigliarlo di non essere di troppa buona fede con certa gente, il Balzac lo interrompeva:

— Non ne parliamo più, caro amico. Ho guai più seri pel capo. Figuratevi! Ho un matrimonio da combinare, e sono grandemente impensierito.

— Ah! Un matrimonio? Voi?

— Vi stupisce? Quella povera...

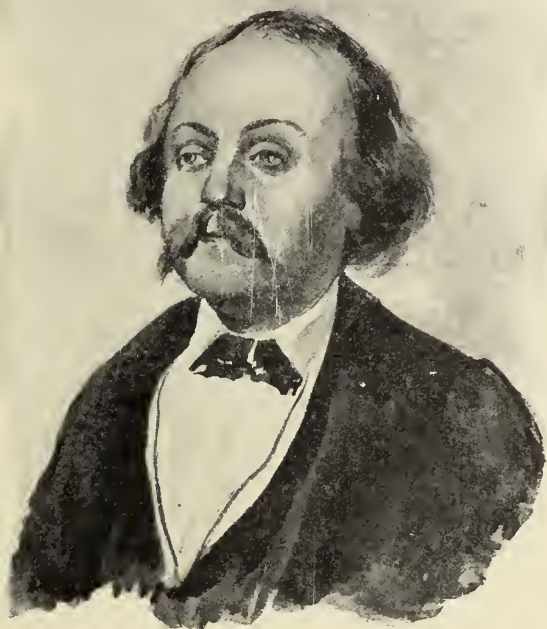
E lì il nome di uno dei personaggi del romanzo che egli stava scrivendo, e la narrazione minuta di tutte le difficoltà che si opponevano alla facilità di quella creatura della sua immaginazione. Bisognava vincerle, quelle difficoltà,

bisognava trovar modo di girarle per lo meno... Il Gozlan, rimasto come intontito capì soltanto all'ultimo di che cosa si trattava.

Honorato de Balzac moriva nel 1850, senza che qualche suo contemporaneo potesse far supporre ch'egli era o sarebbe stato tra poco il suo successore. L'influenza del romanticismo durava grandissima tuttavia; i colossi, che lo rappresentavano nella lirica e nel dramma, tenevano in mano anche il romanzo, o almeno credevano così, giacchè l'opera del Balzac rimaneva da parte, solitaria, non apprezzata nel suo giusto valore dalla critica e dal pubblico che si entusiasmava pei romanzi della scuola in voga. Sembrava che la *Comédie humaine* dovesse rimanere senza nessuna influenza nel genere letterario a cui essa apparteneva; monumento grandioso per disegno e per mole, sì, ma strano ed eccentrico per la forza, la violenza dell'ingegno, e tale perciò da rimanere infecondo.

Gustavo Flaubert.

Ed ecco, sei anni dopo la morte del gran romanziere, tutt'a un tratto, senza che altri tentativi lo precedessero, lo annunziassero o lo facessero attendere, ecco un libro che mette in rivoluzione il mondo letterario, che suscita discussioni, ammirazione, critiche acerbe e fin i fulmini della giustizia tutelatrice della pubblica morale; insomma quel che si dice un successo di scandalo.

Il libro s'intitolava borghesemente: *Madame Bovary*. L'autore, sconosciuto fin allora, Gustavo Flaubert.

*
* *

Oggi che noi possiamo osservare e studiare l'opera intera di lui, scarsa, cioè cinque romanzi e un volume di novelle — non sentiamo più nessuna impressione di sorpresa. Ne vediamo benissimo la filiazione, scorgiamo com'essa non abbia sfuggito alle influenze del suo tempo, come vi siano fioriti germi, provenienti da altri scrittori, che è quanto dire come si sia continuato in essa, all'insaputa dello stesso artista, il segreto lavorio della forma che cerca, a traverso i temperamenti individuali, il suo organico svolgimento.

Il Balzac, specialmente prima che nella narrazione scoppi intensissimo il dramma, interviene con le sue osservazioni, spiega, comenta l'azione, quasi dubiti della perspicuità del lettore. Quest'intervento è già diminuito nei lavori dei suoi ultimi anni; e se egli ha, per dir così, l'istinto inconsapevole

del genio che lo spinge a indovinare la nuova evoluzione della forma del romanzo, non ne ha però la piena coscienza, non ne formola la teorica.

Questo svolgimento lo apporta il Flaubert. Egli proclama: *Qualunque lavoro d'arte* — e la generalizzazione non inganni; la sua mente era fissa al romanzo — *qualunque lavoro d'arte dove si scorge la personalità dell'autore è difettoso è* condannabile. — *Il vero narratore* è colui che rimane fuori del *dramma da lui inventato, colui che mostra il suo eroe senza rivelare niente di se stesso.*

Pochi autori infatti hanno adoprato meno di lui il monosillabo *io* che indignava tanto il Pascal e gli faceva scrivere: *Le moi est haissable.*

Lo stesso Pascal però riconosceva che l'*io* si può fino a un certo punto nascondere, ma non far sparire del tutto. E il Flaubert, in un momento in cui la teoria non faceva velo alla sua intelligenza, ha scritto che i casi della vita appaiono all'artista *transposés, comme pour l'emploi d'un illusion à decrire.* Infatti ognuno di noi non vede l'universo, ma il *suo* universo; non la realtà nuda, ma quel che di questa realtà è consentito a ciascun temperamento individuale di appropriarsi.

« Noi, ha detto a questo proposito il Bourget, non raccontiamo altro, che il nostro sogno della vita umana; e in un certo senso, ogni opera d'immaginazione è un'autobiografia, se non strettamente materiale, per lo meno intimamente esatta e profondamente significativa della parte più intima della nostra natura. Il nostro pensiero è come un sigillo che fa un'impronta su la cera e che di questa cera conosce soltanto l'impronta ch'egli vi lascia ».

L'immagine non è esatta, ma il pensiero è giusto.

Nella proclamazione del principio dell'impersonalità nel romanzo è avvenuto quel che avviene per qualunque teorica: l'esagerazione è servita unicamente a metterlo in mostra, a imporlo fin dove è possibile; e non è poca cosa.

La necessità dell'osservazione esatta e minuta della realtà esteriore e interiore è naturale e logica deduzione di quel principio.

Per una fatalità del suo carattere e per le influenze del suo tempo a cui nessuno può sottrarsi, il Flaubert si è posto, dopo il suo primo romanziere, in aperta contradizione con se stesso. E n'è venuto fuori questo caso a bastanza strano, ch'egli ha prodotto il suo capolavoro, e insieme uno dei capolavori del romanzo moderno, in uno stato d'inconsapevolezza; e che molti anni della sua vita, e due specialmente delle sue opere più faticosamente studiate, *Salammbô* e *La tentation de S. Antoine* sono appunto la negazione della sua teorica.

Il *fatto* di *Madame Bovary* si può ridurre alle proporzioni di quel che oggi si dice *un fatto diverso*, un paragrafo di cronaca da giornale quotidiano.

Carlo Bovary è un mediocre medico di campagna. Vedovo, sposa la figlia d'un fittabile, Emma, che ha ricevuto un'educazione superiore alla sua classe. È una *signora*, suona il piano-forte, legge romanzi. La famiglia va a vivere a Jonville, borgo a poco chilometri da Rouen. Là, Emma è presa dalle terribili noie delle donne spostate. La mediocrità di suo marito, la monotonia della vita del paesetto la spingono a un vago fantasticamento.

Durante quest'interna lotta, un giovane scrivano di notaio le ispira una

passione pura, ideale. Tutt'a un tratto, quasi sotto un colpo di follia, si dà in braccio a un proprietario dei dintorni, che presto si spaventa, egoista com'è, delle conseguenze di quella relazione con una donna talmente esaltata che vorrebbe abbandonare per lui fin la casa maritale; e senza tante cerimonie se ne stacca.

Emma ne prova immenso dolore. Si crede una martire della propria tenerezza, si dà intera alle pratiche religiose, al misticismo; quando, un giorno s'incontra a Rouen col giovane di notaio ch'era stato il suo primo romantico amore. E per lui s'ingolfa in pazze spese, fa debiti che non sa come pagare. Anche il giovane di notaio si atterrisce di quel che può accadergli un giorno o l'altro con questa donna disquilibrata, e fa come il proprietario suo predecessore. Allora la disperazione vince la signora Bovary. Ella entra in una farmacia, approfitta della imbecillità del commesso e ingoia una manciata d'arsenico e muore. Il marito, che non ha avuto mai nessun sospetto della condotta della moglie, la piange sinceramente. Più tardi egli apprende tutto dai creditori che accorrono da lui per essere pagati; ma non si sdegna e la rimpiange. E una mattina, incontrato il proprietario che è stato la prima origine delle colpe della moglie, va a bere in un caffè una bottiglia di birra con lui e gli dice soltanto:

— Non vi porto rancore, no, no!

L'opera è mirabilmente viva. I minimi particolari interessano in modo straordinario, e dànno l'illusione della realtà. *Madame Bovary* è rimasta il tipo della donna spostata.

Gustavo Flaubert lavorava lentamente. *L'education sentimentale* comparisce in pubblico dopo un intervallo di parecchi anni. In questo romanzo la teorica dell'impersonalità è spinta alle sue estreme conseguenze. Il quadro si è slargato; tutta la generazione francese dal 1840 al 1852 vi è studiata e dipinta con meticolosa esattezza. Per prepararsi all'opera, egli ha compulsato fin i giornali di mode del tempo. Non c'è una *favola*, ma la rappretentazione della vita proprio qual è, cosa che ha fatto dire che il romanzo non interessa, anzi che annoia. Ma appunto la sua estrema originalità consiste in quella assoluta mancanza della *favola*.

Al tempo in cui il romanzo comparve, questa originalità non fu compresa. In *Education sentimentale* c'è un germe di forma che non si è ancora dischiuso.

Per spiegare la contradizione con se stesso in cui il Flaubert è caduto, bisogna ricordare altre teoriche di lui. Individualista eccessivo, egli diventava furibondo se qualcuno tentava di dimostrargli che uno scrittore non è un fenomeno isolato. Per lui, l'ufficio, il dovere dello scrittore consisteva unicamente nella *creazione di una bella frase*. — Tutto è stato detto prima di noi, soleva ripetere — ormai non ci resta che dire le stesse cose in una forma più bella, se è possibile.

In fondo in fondo, non ostante la sua teorica dell'impersonalità e dell'osservazione esatta, egli è rimasto un romantico. Una bella prosa di Victor Hugo e di Chanteaubriand lo faceva andare in estasi. Cosa strana e quasi inconcepibile, l'autore che ha descritto così mirabilmente il mondo moderno

in *Madame Bovary*, in *L'education sentimentale*, in *Bouvard et Pecuchet* — romanzo lasciato incompleto e pubblicato dopo la sua morte — rinnegava la civiltà contemporanea, odiava e disprezzava il telegrafo, le strade ferrate, la vita borghese! E declamando contro la *modernità in letteratura*, si affannava a sostenere che il soggetto non è niente in arte, che per l'arte non c'è nè antico nè moderno, nè vero nè falso, ma soltanto delle frasi belle, sonore, da permettere ai polmoni di pronunziarle agevolmente.

E poichè, con tutto il suo odio del *moderno*, egli non poteva non essere moderno, cioè uno spirito formato di idealità e di scienza, poeta e critico nello stesso punto, osservatore e creatore, l'opera che meglio incarna, a suo marcio dispetto, queste condizioni del suo spirito è *Madame Bovary*, contro la quale egli scagliava, sentendola lodare, le sue più brutali parole. La sua preoccupazione di *restare nel vero*, il suo studio del documento, spinto fino all'eccesso (gli appunti pel romanzo *Bouvard et Pecuchet* formavano dieci volumi in ottavo!) non trovavano grazia davanti ai suoi occhi. A coloro che gli facevano osservare la sua contradizione, egli rispondeva urlando:

— Ma che esattezza! Bisogna essere uno sciocco, uno spirito malato come sono io per credere alla bestialità del vero, dell'esatto in arte. Frasi ben fatte, frasi belle! Non ci vuol altro! Non ci vuol altro!

Per raggiungere la perfezione nella bellezza delle frasi, egli restava intere giornate a martellare a rivolgere sotto e sopra un periodo, declamandolo ad alta voce per giudicarne la musicalità; furibondo se un aggettivo, se una parola inavvertitamente ripetuta, se un'assonanza di sillabe non riuscivano a contentarlo. Così, spesso, mezza pagina di scritto gli prendeva due, tre giorni, una settimana.

Egli era convinto della nessuna influenza pratica e sociale dell'arte. Per lui, ogni creazione estetica é scopo a se stessa. Non era possibile fargli intendere che un'opera d'arte è frutto di pensiero, quantunque di pensiero divenuto forma vivente; e per ciò non inutile, non vuota manifestazione.

Questa *retorica*, come sogliono dire i francesi, queste teoriche, come diciamo noi, lo hanno fuorviato; il suo inconsapevole romanticismo ha fatto il resto.

Con *Salammbô* egli ha scritto un magnifico poema in prosa; con *La Tentation de S. Antoine* un romanzo teologico — filosofico, la psicologia dell'allucinazione mistica nei tempi pagani.

Egli spiegava al Sainte-Beuve che *Salammbô*, la sacerdotessa cartaginese custode del velo della dea Jannit, è una specie di Santa Teresa dell'antichità. E soggiungeva ingenuamente — egli, il fanatico che aveva compulsato centinaia di volumi e fatto un viaggio a Cartagine — Io non sono sicuro della verità di questo personaggio; nessun antico, nessun moderno ha potuto conoscere la donna orientale per la semplice ragione che è impossibile di frequentarla.

In *Salmambò* il Flaubert ha profuso tutte le maraviglie del suo colorito; la ricostruzione di Cartagine, dei costumi, delle feste religiose, delle ribellioni dei mercenari, che la città assoldava dappertutto — tra i Mauri numidi, tra i Iberi, tra i Galli, tra i Liguri, tra i Mori dell'interno dell'Africa — e che, dopo esserle serviti per stabilire i suoi commerci e abbattere le potenze ri-

vali, diventavano, in tempo di pace, un pericolo pubblico — gli hanno offerto occasioni di fare *bellissime frasi* cioè maraviglie di stile, di evidenza pittorica d'intuizione archeologica, di orride magnificenze epiche nelle descrizioni delle

I fratelli De Goncourt.

battaglie tra i soldati di Amilcare e i mercenari, di creare le figure non meno epiche di Mato di Narri-Havas, del gran sacerdote Schapebarim. Che soffio potente nella carica degli elefanti alla battaglia di Mazar, nella descrizione dei sacrifici umani al dio Moloch, nell'agonia, per sete o fame, dei mercenari nelle gole dell'Hache!

E che tesori d'ingegno sprecati, dobbiamo aggiungere, per una ricostruzione storica di cui anche lo stesso autore doveva dubitare!

La Tentation de S. Antoine gli costò vent'anni di studi, di lavoro, di ritocchi. Non era mai soddisfatto. Il quadro del Morelli su lo stesso soggetto sbiadisce davanti alla vertiginosa sfilata delle superstizioni religiose di tutti i tempi, di tutte le razze che questo ibrido romanzo ci fa passare sotto gli occhi.

Mai, come nel Flaubert, un profondo scetticismo fu accompagnato alla più borghese bonomia e ingenuità. Era un gigante memboruto, con aspetto marziale pei baffi spioventi. Di costituzione sanguigna, fu ucciso dal mal caduto che lo aveva travagliato a intervalli e di cui nessuno dei suoi amici aveva mai avuto il minimo sospetto.

Il giorno in cui fu colpito mortalmente, egli si era alzato da letto contento del suo *Bouvard et Pecuchet* che si avvicinava alla fine. L'accesso lo fece cadere in sincope. Riavutosi, mandò a chiamare il dottore. Vedeva tutto giallo. Aspirò una boccetta di etere, credette di star meglio: tutto a un colpo si rovesciò sul divano, senza un grido. Era morto.

Il Flaubert, come Giorgio Byron, coricatosi ignoto, la mattina dopo si

era svegliato celebre. Il gran successo letterario con un po' di scandalo aumentato dal processo per immoralità, era scoppiato come una bomba.

* * *

Germinie Lacerteux dei fratelli De Goucourt, Edmondo e Giulio, invece, otteneva appena una attenzione un po' disdegnosa, e non era il primo lavoro di quella quasi misteriosa collaborazione letteraria che ha prodotto romanzi, lavori di storia, di varietà improntati tutti da un elevatissimo senso d'arte e di *modernità*. Di *modernità* specialmente. Essi sono l'opposto del Flaubert; amano il loro tempo, e proclamano ad alta voce, o meglio, lo fanno proclamare ad alta voce da parecchi dei loro personaggi, letterati e pittori, ai quali prestano le loro idee.

« Bravo! Il moderno, ecco, non c'è altro. Come? Abbiamo davanti agli occhi il nostro tempo e non lo vediamo!

« Il moderno! Non c'è altro. La sensazione, l'intuizione del contemporaneo, dello spettacolo che vi sta a lato, del presente in cui voi sentite fremere le vostre passioni, qualche cosa di voi... non c'è altro per l'artista. E un secolo come questo, gran secolo dell'inquietudine della scienza e dell'ansiosità pel vero, un secolo come questo, ardente, tormentato, sanguinante con la sua bellezza da malato, con le sue facce da febbriccitanti, non dovrà trovare una forma per esprimersi? »

Essi l'hanno cercata e trovata per la speciale attitudine dei loro temperamenti ultra-sensibili. Essi hanno *visto* quel che gli altri non vedevano; essi han *sentito* quel che gli altri non sentivano.

Naturalisti? Realisti? (Giacchè nel 1860 si cominciava a gridare questi che essi chiamavano *les mots, les bêtes mots-drapeaux*). Nè l'uno ne l'altro; sfuggivano e fuggono ancora a qualunque classificazione.

Essi apportavano nel romanzo una nota nuova, il *nervosismo*; una qualità, e non nuova, spinta alla sua più alta potenza, il *colore*.

Erano due fratelli con la distanza di dieci anni. Edmondo, il maggiore è sopravissuto a Giulio che sembra sia morto di accoramento per lo scarso successo dei loro lavori. Infatti, la gloria dei De Goncourt comincia dopo quella morte. Di *Germinie Lacerteux*, in dieci anni, non si erano vendute duemila copie!

Edmondo, il superstite, ha adombrato nel suo romanzo *Les frères Zemganno* la storia della loro collaborazione: « *J'ai fait cette fois de l'imagination dans du rêve mêlé à du souvenir.*

I due fratelli acrobati, cercatori di nuovi *tours de force*, fanno pensare ai fratelli romanzieri cercatori anch'essi di nuovi *tours de force* di concetti, di forma, di stile. Le ansie di Gianni nella ricerca del suo *tour*, la gioia febbrile quando credeva d'aver raggiunto la realizzazione del suo sogno; i sùbiti scoraggiamenti quando si vedeva insorgere davanti uno di quegli imprevisti ostacoli che paion chiuderci brutalmente sul viso la porta dell'avvenire; e quel silenzioso corrispondere dell'anima di Nello a tutti i passaggi più impercettibili dell'anima del fratello maggiore, sono rivelazioni di ansie, di gioie, di scoraggiamenti, di corrispondenze, di sentimenti e di pensieri accaduti in regioni più nobili e in lotte più spirituali che non quelle provate nella ricerca di un *tours de force* da acrobata.

La pagina più trasparente del romanzo è quella dove Edmondo descrive il lavoro dei due fratelli Zemganno.

« Sovente, dopo un lungo silenzio, essi si voltavano l'uno verso l'altro per dirsi la stessa cosa, senza potere spiegarsi quel singolo caso di trovare su le due bocche due frasi che ne formavano una... Il loro lavoro era tanto e così confuso, i loro *esercizi* talmente mescolati l'un con l'altro, e quel che essi facevano sembrava così poco appartenere a ciascuno di loro in particolare, che nelle acclamazioni il pubblico non sapeva separare la coppia negl elogi e nel biasimo. Così quei due fratelli erano giunti ad avere insieme (fatto quasi unico nella storia delle amicizie umane) un amor proprio, una vanità ed un orgoglio che venivano accarezzati o feriti nello stesso momento in tutti e due ».

Pessimisti forse più del Flaubert , essi che hanno dipinto in *Charles Demailly* le miserie e le onte del piccolo giornalismo, in *Manette Salamon* le miserie e le abberrazioni degli *ateliers* degli artisti ; in *Madame Gervasie* la follia del misticismo religioso prodotta dall' ambiente della Roma-cattolica; in *Germinie Lacerteux* lo sconquassamento della costituzione di una povera vecchia zitellona; in *Renée Mauperin* le piaghe della moderna educazione delle ragazze borghesi ; essi che hanno rimescolato con mano implacabile tanto fango e tanta immondezza , scrivevano che la gran battaglia della nuova scuola sarebbe data il giorno in cui un ingegno potente avrebbe adoperato l'analisi positiva « per *deciferare con la scrittura artistica* quel che è elevato, quel che è gentile, quel che ha buon odore, e anche per dare gli aspetti e i profili degli esseri raffinati e delle cose ricche ».

I soggetti dei romanzi dei De Goncourt hanno essi pure una singolare semplicità da *fatto diverso.*

Suor Filomena assiste i malati di un ospedale. Un giovane medico interno se ne innamora e in un momento di impeto brutale l' afferra tra le braccia e le dà un bacio. La suora, da quel giorno in poi, lo tratta con disprezzo con orgogliosa indignazione ; e quegli tenta di stordirsi con l' assenzio per far tacere la sua passione e il suo rimorso. Non riuscendo, si fa volontariamente una ferita con lo strumento servito ad operare un malato infetto di male contagioso, e dopo pochi giorni muore. Suor Filomena, entra furtivamente nella camera del morto, ruba una ciocca di capelli che un collega di lui gli aveva tagliata per inviarla alla madre , e riprende la sua vita di sacrificio consolata e sostenuta da quel ricordo; nient'altro.

Renée Mauperin è una ragazza, figlia di un uomo che è artista nella azione ed ha in sè tutte le raffinatezze della corruzione moderna. Educata nella più completa ignoranza della vita, ne indovina i misteri e n'è scossa. È piena di ingegno, di spirito, allegra, rumorosa, tenera, altiera; ed ama talmente suo padre, da scoppiare in pianto quando apprende ch'egli vuol maritarla ; non sa rassegnarsi al distacco.

Enrico, fratello di lei , è precisamente l' opposto. Freddo , dottrinario , ambizioso , compra un titolo nobiliare per raggiungere il suo ideale , un ricco matrimonio ; non gli importa se sarà soltanto nobile di nome. Renée però s'indigna dell'azione del fratello che rinnega il cognome paterno.

E appreso ch'egli vuol commettere l'indegna azione di sposare la figlia di colei che è stata prima la sua amante, scoperto che esiste ancora una persona a cui quel titolo nobiliare spetterebbe, lo avverte all'insaputa di tutti, e così manda per aria quel brutto matrimonio. Ma ella non poteva prevedere le estreme conseguenze del suo atto; l'erede avvertito sfida Enrico e lo ammazza in duello. Lo spavento di questa catastrofe produce in Renèe, una malattia di cuore che la fa morire lentamente nel fiore degli anni; nient'altro.

In questi due romanzi, come, del resto negli altri dei De Goucourt, l'importante è il contorno, l'accessorio: la vita di ospedale, l'infanzia di Suor Filomena; la vita della società borghese dove si aggira Renèe, e la descrizione della straziante lunga agonia di lei; proprio come la morte e la sepoltura dello scimmione Vermillon, la gita in canotto e le interminabili discussioni degli artisti in *Manette Salomon*, e tante e tante descrizioni e tanti altri episodi, in *Charles Demailly*, in *Madame Gervasie*, in *Germinie Lacerteux*.

Coi De Goucourt entra nel romanzo moderno la preoccupazione dello stile *artista*, dell'impressione immediata nella *trascrizione* del dialogo parlato. Essi hanno perciò trasformato, e forse un po' sformato la lingua francese, con le loro bizzarrie di stile, con le loro ridondanze, fin con le scorrezioni volute, coi neologismi, coi raddoppiamenti di sinonimi, con gli aggettivi cangiati in sostantivi astratti. A questo proposito, e per darsi una spiegazione della loro *maniera*, un critico ha scritto: « Per dire il vero, essi non hanno altra cura all'infuori di quella di dipingere: la frase va come può. Essi ignoravano gli scrupoli dei grammatici ».

Il critico cita poi questo periodo di *Soeur Philomène*:

« La salle est haute et vaste ». Ella è « *longue et se prolonge dans une ombre où elle s'enfonce sans finir* ». E vi scorge soltanto una semplice negligenza insolita in loro.

Invece io credo che quelle quattro assonanze siano state messe là a posta, e che producano l'effetto voluto dagli scrittori.

Nel Balzac e nel Flaubert la narrazione è ben coordinata, serrata, organica; nei fratelli De Goucourt è, per effetto del loro nervosismo, scucita, saltellante, episodica. Ma con loro la osservazione diretta s'interna, si sprofonda nelle cose e nelle persone; vi scopre quello stesso fremito che li scuote davanti allo spettacolo dagli uomini e della natura. Il loro mondo è un mondo di malati, di pervertiti, di spostati, di supremamente sensitivi. Come loro, quei personaggi hanno i nervi scoperti; un soffio, impercettibile per gli altri, è una puntura per essi; una sensazione di qualunque natura, una sofferenza.

L'esagerazione serve a far notare quel che gli occhi sbadati della gente non avrebbe osservato. Appena ora noi ci accorgiamo che essi hanno visto esattamente, oggi che la eccezione di allora comincia a diventare cosa comune.

Edmondo ha pubblicato, oltre *Les frères Zemganno*, due romanzi dopo la morte del fratello: *La Faustine*, studio della vita di teatro — dicono che la Rachel gli sia servita da modello — e *Chèrie* studio della ragazza moderna, nata e cresciuta in mezzo alle cose belle e gentili, e non per tanto inqui-

Emilio Zola nel 1890.

nata anch' essa dalla corruzione contemporanea. È stato osservato che in questi due lavori manca la gaiezza, lo spirito scintillante che scoppietta inesauribile nelle pagine dei romanzi scritti in collaborazione col fratello. Certamente il doloroso superstite non poteva essere allegro, dimezzato come si sentiva dopo il terribile distacco; ma la mancanza è troppo assoluta da non far sospettare quale sia stata la parte più personale del povero Giulio.

*
* *

Le mot bête, le mot drapeaux l'ha pronunciato un romanziere nelle cui vene scorre sangue italiano, EMILIO ZOLA.

Egli che ha studiato con tanta cura i misteri dell'eredità si è mai domandato quali caratteristiche del suo ingegno di artista debba alla nazionalità paterna e quali alla materna? Io non lo so; ma mi sembra che questo problema abbia dovuro qualche volta affacciarglisi alla mente

Quell'italiano, prima soldato napoleonico nel corpo di esercito del principe Eugenio, poi esule perchè insofferente del dominio austriaco nel Lombardo-Veneto, poi costruttore delle prime ferrovie tedesche, poi soldato nella legione straniera in Algeria e, finalmente, di nuovo ingegnere, autore del progetto di un gran porto a Marsiglia non potuto attuare, e costruttore del gran canale che ora arricchisce di acque Aix, in Provenza, e porta tuttavia il suo come, ha dato certamente al figlio l'ostinazione e l'amor del lavoro; e la smania di positivismo scientifico e di precisione che è una delle sue qualità più notevoli. Gli ha dato, forse, anche l' istinto della grandiosità, della semplicità delle linee, la facoltà plastica e l'altra del colorito che pare si arrestino, e non è esattamente vero, alla superficie delle cose, senza punto curarsi di penetrarne l'interiore.

Si potrebbe dire che il segreto istinto della parentela abbia tratto gli italiani ad apprezzare il valore dell'artista quando in Francia non sapevano ancor decidersi a tenerlo in qualche conto, se ragioni d'altra natura non spiegassero più facilmente lo strano fenomeno. Noi non avevamo, come i francesi, pregiudizi di scuola da combattere, nè invidie da sfogare, nè interessi di commercio librario da proteggere. Guardavamo spassionatamente l'opera d'arte, ci sentivamo rinfrancati da quell'aria libera e fresca, da quel senso di realtà, da quello spettacolo di vita contemporanea che ci portava via molto lontano dalla allora recente nostra letteratura romanzesca storico-politica, alla quale le nuove condizioni nazionali toglievano la sua principale ragion di essere; e ci abbandonavamo interamente, sinceramente, a quel sentimento d'ammirazione e di entusiasmo, represso in Francia da motivi estranei alla critica e all'arte. Prima assai di essere *conspuè* per motivo dell'affare Dreyfus, egli era stato egualmente *conspuè* dalla critica.

Emilio Zola deve, io credo, ricordare qualche volta con viva riconoscenza

Philharmonie, den 7. 2. 1901

La Vérité est en marche
et rien ne l'arrêtera.
Emile Zola

Autografo di Zola.

il bel tempo quando dalla sua patria di origine gli arrivano tutte quelle voci plaudenti — rassegne, studi, discussioni appassionate, apologie focose — che lo compensavano in qualche modo delle malignità e delle contumelie riversategli addosso dalla stampa francese.

La natura le aveva impostato solidamente; la sorte lo aveva aiutato L'una gli aveva infuso nel cervello la spiccata tendenza all'osservazione scientifica; l'altra lo ha fatto nascere in buon punto, nel momento che il metodo positivo rinnovava da cima a fondo le scienze fisiche e naturali, e cominciava a penetrare fin nella critica d'arte.

Quel bambino che, appena tornato a casa dal collegio Bourbon, invece di mettersi a fare il chiasso, pensava sùbito a sbarazzarsi dei còmpiti di scuola e non si levava da tavolino se prima non avesse finito; che lavorava senza troppo zelo, anzi moderatamente e non trascurava mai quel che doveva fare; cresciuto di anni, é rimasto sempre lavoratore assiduo, ma moderato.

Emilio Zola, nel suo studio (1900).

Quel giovinetto che, quantunque entusiasta dell'Hugo, del Musset, del Rabelais, del Montaigne, ha il buon senso di preferire gli studi scientifici e tenta di diventare baccelliere in scienze anche perché il baccellierato puó dargli più facilmente da vivere, ha conservato intera la sua speciale facoltà di osservazione esatta e minuta, trasportandola peró, dal mondo inorganico e vegetale, al mondo umano contemporaneo.

Egli non poteva immaginare questo gran cambiamento il giorno dei suoi esami di baccelliere, come non si aspettava affatto di essere bocciato. Gli esami di fisica, di chimica, di storia naturale, di matematiche pure, d'algebra e di trigonometria erano andati benissimo. Rimanevano soltanto quelli di storia, di letteratura di lingue viventi. Gongolante di gioia, sicuro ormai del buon successo anche non ottenendo punti elevati in queste altre materie, egli aveva accennato a un collega di andare a darne l'annunzio anticipato alla madre. Ed eccolo davanti all'ultimo professore: — Ditemi la data della morte di Carlo Magno?

Lo Zola si turba, esita e pei fal morire Carlo Magno cinquecent' anni dopo, sotto il regno di Francesco I.°

— Passiamo alla letteratura — dice seccamente il professore. — Spiegatemi e commentatemi questa favola del La Fontaine.

Lo Zola commette lo sbaglio di commentarla a modo suo, contro ogni teorica del professore, e in senso molto romantico; il romanticismo era tuttavia in gran voga.

— Passiamo alle lingue — dice più seccamente il professore — Leggete questo passo di autore tedesco e traducetelo.

Lo Zola non riesce neppure a leggere discretamente.

E così, a dispetto degli altri professori di scienze, Emilio Zola, dichiarato *nullo* in letteratura dal suo professore di lettere, prendeva la bella bocciatura che gli levò di capo il baccellerato.

Emilio Zola riprendendo, parecchi anni dopo, il metodo del Balzac, lo applicava con maggior vigore, lo portava alle sue ultime conseguenze. Per ciò (dopo la romanticissima *Confession de Claude*, *Les mistères de Marseille*, *Le voeu d'une morte*, *Thèrèse Raquin* e *Madeleine Fèrat*, saggi, specialmente questi due ultimi, che cominciarono ad attirare su lui l'attenzione del pubblico) per ciò i *Rougon-Macquart* nascevano nella sua immaginazione tutti a una volta e tutti d'un pezzo.

La prefazione del primo volume diceva:

« Voglio spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo di esseri si comporti in una società svolgendosi per dar vita a dieci o venti individui che sembrino, a prima vista, profondamente differenti, ma che l'analisi scopre intimamente legati gli uni agli altri... La famiglia che mi propongo di studiare ha per caratteristica gli strabocchevoli appetiti, il largo ribollimento dell'età nostra, avida di godimenti materiali. Fisiologicamente, essa è la lenta successione di accidenti nervosi e sanguigni che si sviluppano in una razza in sèguito a una prima lesione organica e detèrminano, secondo gli ambienti i sentimenti, i desiderii, le passioni, insomma tutte le manifestazioni umane naturali ed istintive, i prodotti delle quali prendono i nomi convenuti di virtù e di vizio ».

E fu uno scandalo, anzi una sequela di scandali, di mano in mano che la serie dei *Rougon-Macquart* si arricchiva di un nuovo volume. Dapprima si era creduto a una spampanata di giovane scrittore. Il tentativo pareva, assurdo, superiore alle forze di quel mezzo ignòto. Il quale però, dopo una brevissima sosta prodotta da circostanze di salute, mandava fuori ogni anno regolarmente, un nuovo volume della serie, variando tono, aumentando di forze, rinnovandosi, perfezionandosi; imperterrito sotto il grandinar delle critiche ardenti, anzi ardito nella risposta, tralasciando di scrivere una pagina di romanzo per svolgere e affermar meglio il suo credo, per ripetere che avrebbe compiuto quel che si era proposto, se la vita non gli mancava.

E l'ha compiuto; e dopo i venti volumi dei *Rougon Macquart*, è venuta la trilogia delle *Trois Villes;* e ora è per via il terzo dei *Quattro evangeli* che farà seguito a *Fécondité* e a *Le Travail* (1).

I *Rougon-Macquart* hanno, naturalmente tutti i difetti che l'applicazione del metodo scientifico, secondo lo intende lui, conduce con sè nella formazione dell'opera d'arte.

Come accade a tutti coloro che si fanno apostoli di una teorica nuova o creduta nuova — è questo il caso dello Zola — egli ha trascorso il limite oltre il quale l'opera d'arte, per eccesso di elementi incompatibili con la sua

(1) Queste parole erano scritte e composte quando il telegrafo ci apprendeva la trista notizia della morte dell'illustre romanziere, avvenuta per asfissia accidentale, la notte del 29 settembre 1902.

natura, cessa di essere tale. Trasportare il metodo positivo nell'osservazione, nello studio del soggetto, stava benissimo, trasportare nella forma la severità scientifica, la maniera obbiettiva, in modo da dare, fino a un certo punto, l'illusione che l'opera d'arte si fosse fatta da sè, che i personaggi vivessero in piena libertà, come nella vita ordinaria, stava pure benissimo. Gustavo Flaubert ne aveva già dato l'esempio, e anche il Balzac. Ma pretendere che l'opera d'arte (e qui s' intendeva il romanzo) potesse assumere valore di dimostrazione scientifica; o meglio, far servire la concessione artistica al preconcetto di una teorica fisiologica non ancora ben assodata e credere che il vero valore dell' opera d'arte dovesse principalmente consistere in tale preconcetto in tale dimostrazione, ecco quel diventava non soltanto eccessico, ma assurdo.

Per fortuna, in gran parte di *Rougon-Macquart*, l'istinto artistico ha preso la mano all'autore e lo ha spinto, suo malgrado, gli ha fatto quasi dimenticare il preconcetto fisiologico. Certi critici però, davanti agli eccessi della teorica *naturalistico-sperimentale* hanno ecceduto anch'essi. Secondo loro, lo Zola non si è procurato, con le sue pretese del *documento umano* altri titoli di onore che quelli, molto equivoci e molto discutibili, di cataloghista, di enumeratore, di facitore d'interminabili inventari; quasi che i *Rougon-Macquart* fossero tanti fattarelli diluiti in grossi volumi; quasi che quella famiglia e il popoloso stuolo che la circonda, fossero davvero persone esistite in carne ed ossa, che lo Zola ha *verbalizzate*, come si direbbe in stile curialesco, seguendole passo a passo in tutti gli atti della loro vita, notando minutamente ogni cosa, e soltanto quel che poteva cadere sotto i suoi sguardi e penetrare nel suo orecchio senza che l' immaginazione di lui ci sia entrata per niente!

Lo hanno preso alla parola; hanno creduto o finto di credere, che il *documento umano* per lo Zola sia tutto, e che la facoltà creativa, la vera forza dell'artista o gli faccia difetto, o egli la lasci inoperosa in disparte, adoprandola soltanto nella bravura stilistica delle descrizioni; e gli ripetono questo anche dopo ch'egli ha smesso di fare descrizioni per bravura, per isfida al pennello del pittore, allo scalpello dello scultore, alla indefinita espressione del musicista! Hanno scoperto che la *Curée* ha avuto per base materiale l'aspetto esterno del palazzo Menier, la serra del *Jardin des plantes*, il libro del Ferry intorno alle famose demolizioni parigine dell'Haussmann, e le memorie d'un intraprenditore di lavori in quella epoca; hanno scoperto che Nanà è venuta fuori dopo una visita, insieme con l'Halevy al palco scenico delle *Variétés* durante la rappresentazione di *Niniche*, dai ricordi d'un vecchio donnaiolo, strappatigli durante una colazione al *Café Anglais*, dalla visita all'abitazione di una *demi-mondaine* e da un pranzo, accettato a fin di studio in casa di una cocotte; e non hanno voluto sapere altro per sentenziare: Cataloghi! Enumerazioni! Inventari!

Certamente allo Zola ha fatto difetto la moderazione; talvolta in lui il pensatore ha impacciato l'artista. Senza contare che al pensatore e all'artista si è commisto il provenzale e l'italiano, dai quali caratteri è, senza dubbio proveniente l'esagerazione, il fantasioso, il simbolico che si scopre sotto la pelle del positivista.

Per ciò alcuni suoi romanzi prendono proporzioni e intenzioni epiche, come *Germinal*; per ciò col crescere degli anni, col maturarsi delle più speciali caratteristcihe del suo ingegno, il simbolismo si accentua in *Trois villes* (*Londre*, *Rome*, *Paris*) e prende assolutamente sembianza di parabola in *Fecondité*, in *Travail*, dove i personaggi e l'azione diventano evidentemente un molto trasparente adombramento del concetto astratto, non ostante ch' egli abbia fatto due viaggi, a Lourde e a Roma, per la ricerca del *documento umano*.

A Lourdes ha trovato o gli é sembrato di trovare, lo superstizione, anzi lo sfruttamento quasi commerciale delle umane miserie fisiche; a Roma, la religione divenuta organizzazione politica, immobilizzata nel domma, ridotta sterile e tiranna dei corpi e delle anime. Ed è tornato a Parigi, come il suo abate Froment, con l' idea di scrivere un libro dove avrebbe messo « tutto quel che aveva visto, tutto quel che aveva udito; un libro dove sarebbe apparsa la Roma vera, la Roma senza carità, senz' amore e già agonizzante nell'orgoglio della sua porpora ».

Ahimè! Roma è rimasta una Sfinge incompresa per lui come per tutti coloro che s'illudono di poterla intendere in una visita passeggera. La Roma dei papi e la Roma italiana non gli hanno rivelato il lor segreto, anche perchè egli, come il suo abate Froment è venuto a cercarvi una Roma di fantasia, e tre mesi di dimora non l'anno fatto accorto del suo inganno. Nè forse se ne sarebbe accorto in dieci, in vent'anni, come quella sua compaesana dell'Ile de France, cameriera in casa del cardinale Boccanera che confessa all'altare Froment: *Voici vingt-cing ans que shavite leuvs pays ee je n'ai pas ancore pa n'y faire à leuv satané chavabia.*

Il *simbolismo*, come in *Germinal*, si affaccia nelle ultime pagine di *Paris*.

« Il sole, vicino al tramonto, dietro un roseo velo di nuvolette, dardeggiava Parigi, simile a un seminatore gigante che lanciasse da un punto all'altro dell'orizzonte colossali manate d'oro.

« Parigi sementato dal sole! Esclama Pietro.

« Si è vero — dice Maria — Parigi sementato dal sole! E con che gusto egli butta la semente della salute e della luce fin nei più lontani sobborghi! Cosa singolare! A ovest, i quartieri ricchi sembrano avvolti da bruna rossastra, mentre la buona semente dorata cade su la riva destra e sui quartieri popolari a est! Là, è vero dovrà spuntare la messe!

E lo Zola, nella chiusa del libro, riprodurrà questa immagine sinfonica. Non più distinzioni di quartieri; tutta Parigi sementata egualmente dai grani di oro del sole. E la messe sembra già matura. ondeggiante come un gran mare biondo a perdita di vista, sul vasto terreno della riconciliazione fraterna!

Perdoniamo all'orgolio francese questa glorificazione francese, questa glorificazione di Parigi. In quanto all'avvenire, noi sappiamo che lo spirito soffia dove vuole che nessuno può dire anticipatamente: — La redenzione verrà di là! — Il mondo attuale non ha niente che vedere col mondo avanti la rivoluzione; è sazio d'astrattezze. — Non più carità, ma giustizia! — dice lo Zola. Ma non è certo che la ginstizia futura debba venire da Parigi o dalla Francia. Un'altra nazione dà già al mondo il meraviglioso spettacolo della più grande tolleranza possibile che è, forse, la forma più pratica della giu-

stizia su la terra; e l'esempio non sarà senza influenza su le altre nazioni. Se si dovesse fare un'ipotesi ragionevole — si badi, dico: un'ipotesi! — si dovrebbe dire che la *Giustizia*, invece che nel terreno dove sono spuntate, le astrattezze della *Libertà* e della *Fraternità*, germoglierà nel suolo d'onde si è sparso per tutto il mondo civile l'albero immortale del *Diritto*.

Emilio Zola, col suo *mot bête* col suo *mot drapeaux*, ha ottenuto un più rapido svolgimento dei germi seminati dal Balzac e coltivati dal Flaubert e dai De Goncourt.

Ha avuto seguaci e imitatori in Francia e altrove; e non è da stupirsi se gli imitatori siano stati numerosi più negli eccessi del suo sistema che nella sue buone qualità. Accade sempre così

Il *naturalismo*, il *romanzo sperimentale* è morto! proclamano i necrofori della critica. Dovrebbero dire piuttosto: È morta la parte falsa, la parte estranea dell'arte che si era, per fatale necessità, mescolata con questa nuova evoluzione della forma. Dovrebbero dire piuttosto, o meglio, discutere se il seguito dell'evoluzione in Emilio Zola contiene qualcosa di vitale, o se il ridurre il romanzo a una specie di *parabola evangelica* sia progresso o traviamento... Ma noi non dobbiamo metter bocca in discussioni di questa natura.

Alfonso Daudet.

*
* *

Veramente Alfonso Daudet non ha portato poco o niente di nuovo nell'organismo del romanzo moderno; ma sarebbe ingiustizia metterlo tra gli intetmediari della seconda serie e fosse anche in capo alla lista. Egli ha contemperato le diverse qualità dei suoi predecessori e contemporanei, mettendo nella narrazione una spigliatezza giovanile forse un po' disordinata, un profondo sentimento di tenerezza e il buon umore d'un meridionale inebriato di sole, che formano la sua originalità.

È stato, come diciamo noi, un simpatico. La carnagione bruna, gli occhi neri e vivacissimi, la folta capigliatura lasciata crescere un po' alla *pifferara* (egli stesso la qualificava così) e quella barbetta a coda di rondine, che gli dave un'aria di rassomiglianza con la tradizionale testa del Cristo, producevano in quanti lo vedevano la prima volta l'attrazione e il fascino che si sente alla lettura dei suoi romanzi e delle sue novelle. Bisogna, ricordarsi ch'egli era, innanzi tutto, un poeta smarrito tra i romanzieri.

Cominciò con quelle novelline, poi raccolte sotto il titolo di *Contes du*

Lunidi, che sembravano scritte tutte di un fiato, e che, quantunque di poche pagine, gli costavano otto giorni di lavoro. La lucidezza e il fremito del suo stile risultavano da una cesellatura amorosa, paziente che voleva raggiungere e ogni costo la perfezione. Ora gli *stilisti* trovano sciatta e sgrammaticata la sua prosa. Sarà. Ma anche il Fenelon, pur ammirando il Molière ha detto : *Peccato che Molière non sappia scrivere!*

Era arrivato a Parigi nel 1857, con cinque franchi in tasca, e nella valigetta mezza vuota la maggior parte delle sue poesie che formavano il volume delle *Amoureuses*. Aveva poi pubblicato su giornali e riviste le sue novelle, e *Petit Chose* e *Jack*; ma il pubblico non sembrava che si fosse accorto di lui. Tutt'a un tratto, *Fromont jeune et Risler ainé* gli apporta gloria e quattrini. Dopo un mese dalla pubblicazione di questo romanzo egli non sapeva niente del gran successo ottenuto : e quando l'editore gli mise in mano un grosso guzzolo di marenghi e di scudi, il Daudet credette quasi d'impazzire dalla gioia. Montò in carozza, corse a casa, buttò sul tappeto della stanza ai piedi della sua giovane signora quell'insperata ricchezza e si abbandonò a una matta danza, che i suoi amici poi chiamarono : *Le pas de Fromont jeune et Risler ainé.*

In questo romanzo egli ha avuto la fortuna di creare un tipo rimasto proverbiale, il comico di provincia *l'illustre Dolabelle*. Ogni suo gesto, ogni suo atto è stato imitato, scrivendo, dal Daudet; ogni parola gli è venuta sulle labbra con lo stesso falso accento di colui. E quando gli fa scappar di bocca una di quelle frasi incredibili che sono stupende trovate di artista, la gioia e la soddisfazione dello scrittore trappariscono tra le righe e invadono anche il lettore che si vede davanti vivo e parlante il personaggio. Come, per esempio, quando l' *illustre Dolabelle* conduce dietro il convoglio funebre di sua figlia Desiderata tutti i comici dei teatrucoli di Parigi, e, invanito per la solennità della cerimonia, additando le due carozze che seguono il corteo, esclama serio e impettito: « Due vetture patronali ! ».

Un altro tipo il Daudet ha reso proverbiale, *Tartarin de Tarascon*, e l'ha vissuto, scrivendo, forse, anzi senza forse, più del suo *illustre Dolabelle.*

Tartarin sognava cacce di orsi, di leoni, di elefanti, centellinando bicchierini di rhum in quel suo salotto parato di armi d'ogni sorta e di ogni tempo. Ma di mano in mano che la fantasia di Tartarin si eccitava e divampava, si eccitava e prendeva fuoco la fantasia del suo creatore. E questa volta era proprio vero che il Dio foggiava la creatura a immagine e similitudine sua ! Se non che il Dio si divertiva dell'opera che andava foggiando e della caricatura di sè stesso che ne veniva fuori. Il provenzale che, credendo d'amazzare un leone, stendeva morto dietro una siepe un povero somaro, non era diverso dal provenzale che si compiaceva di fargli fare quella e altre ridicole figure. Tutti e due mentivano, esageravano, prendevano diletto della propria esagerazione, della propria menzogna scaturite dal fondo di due organismi infiammati dal sole della loro cara Provenza.

Numa Roumestan è un Tartarin più elevato, ma artisticamente meno sincero. È servito da modello Gambetta, quando nel Caffè Procopio si esercitava, con colpi di pugni sul tavolino, nella grand'arte della discussione, e

quando nel 1868, uscito dallo studio del Cremieux, nel processo Baudin, lanciava, invece della difesa del cliente Delascluze, un terribile atto di accusa contro il secondo impero.

Ma questa volta, lui, il provenzale, il meridionale si fa scrupolo dell'esagerazione pei suoi comprovinciali, muta in menzogna ogni lor piccola spavalderia; mette in riscontro di Numa una noiosissima parigina a cui paiono delitti imperdonabili quelle stesse innocue bugiette che anche i parigini si permettono e che certe convenienze sociali comandano. E siccome i critici lo accusavano, dopo il *Nabab* e *les Roie en exil*, di servirsi di un stile troppo impennacchiato, troppo straluccicante, e gli rimproveravano la mancanza di propórzione negli episodi, l'eccesso evidentissimo nella ricerca dei contrasti, egli in *Numa Roumestan* ha fatto lo sforzo di infrenarsi, ed è fin riuscito grigio, monotono per aver voluto architettare il suo lavoro con regolari proporzioni di parti, senza divagazioni, senza contrasti.

Monumento ad A. Daudet.

Mi si perdoni la vanità di citarmi. Allora io scrissi: « Che vuol dir ciò? Secondo me vuol dire che questo romanzo è la *forma transitoria* dell'evoluzione artistica del Daudet. Qui comincia a mancare l'accento personale, la commozione intensa dello scrittore, e i personaggi, se non si disegnano netti e spiccati, tentano di vivere da per loro. Guardando all'ingegno del Daudet, è ardito presagire che nel suo prossimo romanzo potremo salutare la sua evoluzione artistica già bell'e compiuta ».

Ed io ebbi senso di gran sodisfazione quando, due anni dopo, *Sapho* venne a confermare mirabilmente il mio presagio.

In *Nabab*, in *Les Rois en exil* e un po' anche in *Numa Roumestan* egli si era servito di personaggi in vista, velandoli appena ma in modo che potessero essere facilmente riconosciuti. Aveva preso l'aneddotto, la storiella in voga e vi aveva ricamato attorno, con fina malizia, sentimenti ed azioni. Coloro che avevano biasimato l'autore di aver quasi calunniato le figure del

Morny (*Mora*) e di Francesco Bravay (il *Nabab*) del Therion (l'*Eliseo Méraut* di *Les Rois en exil*) di Sara Bernhardt (la *Félicie Ruys*) e del senatore Boragon (*Numa Roumestan*) furono maravigliati di non trovare (dietro le creature appassionate, tormentate, buone, cattive, stravaganti, perverse che annodano un dramma di spaventevole semplicità in *Sapho*) nessuna figura nota, nessun personaggio in vista. Appena appena qualche sospetto intorno al vecchio ingegnere galante Déchelette! E quasi quasi se la prendevano con quei personaggi che vivevano indipendenti come nella vita reale, senza essere neppur dalla lontana il riflesso di altre persone della società contemporanea; che amavano, tradivano, che si lasciavano illudere, che commettevano pazzie, e che, pur non somigliando particolarmente a nessuno, erano lo specchio di tutti, perchè non rappresentavano un caso eccezionale, patologico, ma la natura umana schietta, con le idealità, le miserie, le falsità della passione e del vizio che rendono bella e triste la vita, la giovinezza sopratutto.

Eppure l'artista aveva adoperato con Fanny Legrand (*Sapho*) col suo adorato Jean Gaassin, con l'ingegnere Déchelette e col manto di Fanny l'identico processo adoperato nel dipingere i grandi quadri della vita parigina; cioè, aveva aguzzato gli occhi miopi attorno a sè, aveva osservato, preso appunti, immaginato impressioni, fuso insieme due, tre personaggi della realtà per formarne uno solo, eliminando alcune particolarità e accumulandone parecchie altre.

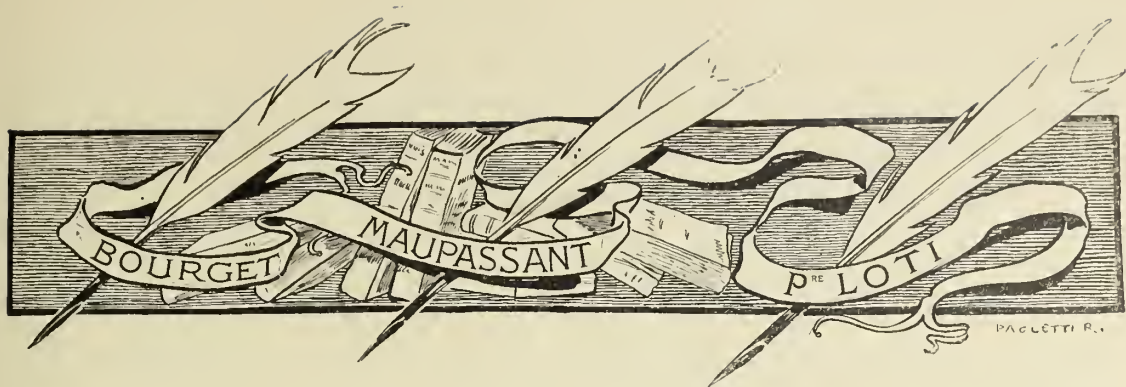
Alfonso Daudet ha chiuso la sua carriera con l'*Immortel*, satira atroce contro l'Accademia, ma talmente eccessiva che non raggiunse lo scopo per cui era stata scritta. A furia di caricare di obbrobrio l'Accademico Astier-Rehu, egli spinge il lettore a scuotersi dallo sbalordimento che gli danno tante nefandezze e tante imbecillità, lo forza a riflettere; e allora tutto il romanzo gli crolla davanti come un edificio di carte da giuoco, non ostante la magia di molti particolari, non ostante che lo stile si sia avvantaggiato dall' eccitazione dell'autore per riuscire più vibrato, più denso, più elettrico quasi.

E forse l'*Immortel* non è opera di malignità, nè d'invidia, nè di altro sentimento cattivo. Il Daudet non aveva mai *posato*, come dicono in Francia, la sua candidatura all'Accademia e per ciò non aveva potuto avere un rifiuto che, infine, non avrebbe avuto nessun valore, dopo il rifiuto toccato al Balzac. Una birichineria dunque, come quelle che il Daudet commetteva in collegio. Infatti, a un suo compaesano che gli parlava dell'indignazione suscitata tra gli accademici da l'*Immortel*, egli rispondeva:

— Eh? Un bel sasso nel pantano dei ranocchi! Gracideranno più di un mese.

La Petite Paroisse, comparso poco prima della morte di Alfonso Daudet, porta tutti i segni della decadenza intellettuale cagionata dall'atroce malattia che lo spense, rovesciando la tavola, fra lo spavento della moglie e dei figli, la leggendaria testa capelluta, grigia per gli anni e pei patimenti.

LUIGI CAPUANA.

V.

Ancora il romanzo francese.

Gli ultimi romanzieri — Un piatto di funghi alla *Revue des deux Mondes* — Come si leggevano i romanzi della prima metà del secolo — Dal Bourget al Bazin.

Nell' ultimo periodo dell' agitato secolo decimonono campeggia la figura di Paolo Bourget.

Romanziere psicologo per eccellenza, entrò nella lizza quando già erano terminate le aspre battaglie combattute attorno al romanzo storico: quando vi sorgeva sott'altra forma, sotto la forma cioè del simbolo, il fantasma del romanticismo, che Emilio Zola s'era illuso d'aver ricacciato per sempre nel regno evanescente delle ombre impalpabili.

Paolo Bourget, intelligenza acuta, sottile, penetrante, ma povera di fantasia, non appartiene piuttosto a una scuola che a un'altra; direi piuttosto che egli abbia preso qualche cosa da tutte.

Gli eroi e le eroine dei suoi romanzi dovrebbero essere la personificazione dei problemi sociali che travagliano e che tormentano la umanità: ma a chi ben guardi, essi appaiono piuttosto quali eccezioni nella immensa varietà dei caratteri, e nella perpetua lotta dei sentimenti e delle passioni umane. Ond'è che leggendo i romanzi del Bourget, non vi troviamo che assai di rado rispecchiate le immagini della nostra vita interiore.

Il Bourget obbedisce alla nuova teorica, che esclude dal romanzo la dilettosa complicazione degli intrecci, e l' animata successione di fatti, di avventure, di episodii. Egli vuole essere psicologo, scrutatore dei cuori e delle anime; e tenta di penetrarvi per raccontar poi, come il palombaro reduce dalle profondità degli abissi marini, quello che ha visto e che ha scoperto. Ma le cose da lui scoperte e vedute appartengono a un mondo che non è il nostro, o che ha col nostro affinità assai lontane, e rassomiglianze fuggitive.

Dei personaggi del Bourget cercheremmo invano gli originali attorno a noi: essi appartengono a un emisfero ideale, di cui riesce malagevole determinare l' essenza e fissare i confini. *Le Disciple*, *Mensonges*, *Le Fantôme*, e quell'*Andrea Cornélis*, che un critico troppo severo qualificò una caricatura

malfatta dell'*Amleto* di Skahespeare, portano tutti in sè il marchio originario di quei difetti, di quelle mancanze.

Il Bourget ha creduto che il romanzo non debba essere che una biografia morale, uno studio e una formazione di anime. Questo suo metodo raggiunge la esagerazione nel *Crime d' amour*, che è pur giudicato l' opera sua migliore: ma così in questo, come negli altri romanzi, l'autore si smarrisce in una troppo minuta analisi, si potrebbe dire in un soverchio sminuzzamento di sentimenti: e non si arriva mai ad una sintesi, che ricostruisca nella loro unità i caratteri: non si vedono mai i personaggi camminare spediti, e moversi tutti d'un pezzo nella vita agitata delle passioni.

Nonostante questi difetti irrimediabili, Paolo Bourget fa parte della decorosa schiera degli scrittori, che nell'ultimo quarto del secolo hanno illustrate le lettere francesi. La sua prosa è limpida; il suo stile è preciso, qualche volta scultorio; e ha spesso pensieri arguti ed originali, e frequenti massime di una grande profondità psicologica.

Ora la sua produzione, che accennava ad essere fervidissima, s'è alquanto rallentata, o dirò meglio, s'è incamminata ad altri studii, allo studio specialmente del popolo anglo-sassone di là dall' Atlantico. Ma non è materia di romanzo cotesta: e tutto fa credere che il Bourget abbia fatto divorzio, almeno per qualche tempo, da questa forma attraente di letteratura.

*
* *

Ingegno più grande, fantasia più potente, creatore di tipi e di caratteri originali, fu Guy de Maupassant. La morte immatura gl'impedì di scrivere quel capolavoro, che avrebbe potuto collocarlo nella schiera dei veri grandi scrittori della Francia contemporanea. Tragica morte veramente la sua, e inesplicabile per la scienza: poichè nessuno, o pochi ebbero una lucidità di mente così perspicua, una visione così netta e così precisa dell'anima umana, una facoltà così intensa per dipingere e svolgere le passioni, come la possedette il Maupassant. Ed ecco che, giovine ancora, neppure quarantenne, è colpito dalla più terribile delle malattie: il rammollimento cerebrale degenerato in pazzia. E di questa pazzia egli è morto.

L'opera sua più bella è il romanzo *Fort comme la mort*: profondo studio psicologico del carattere di un uomo, di un artista celebre, galantuomo, leale, espansivo, che legato in amorosa relazione con una donna maritata, s'accende a poco a poco, inconsapevolmente, di una fiera passione per la figliuola di questa donna; fatale passione che lo spinge irresistibilmente al suicidio.

La caratteristica dominante nell'ingegno del Maupassant è un arguto, e al tempo stesso malinconico scetticismo: egli è l' uomo del tempo suo: è l'erede e il continuatore di quella scuola pessimista, che ebbe i suoi capiscuola nel Flaubert e nell'autore dei *Rougon Macquart*.

Ma più che allo Zola, il Maupassant si accosta, per la genialità della invenzione e per una più umana concezione della vita, all'autore di *Madame Bovary*: cesellatori l'uno e l'altro d'idee, martellatori di frasi, pazienti ricercatori di chiaroscuri e di contrasti nella forma e nello stile.

Lo Zola è abbondante, verboso, minuzioso, prolisso: il Maupassant, che pur aveva incominciato con un tentativo d' imitazione zoliana, trova ben

presto una spiccata personalità sua, vi si afferma, le dà una impronta incancellabile. Quando la posterità avrà fatto giustizia delle migliaia di romanzi che dilagarono nel secolo decimonono, e avrà condannati all'oblio molti di quelli autori che ebbero rinomanza più o meno effimera, imbattendosi nei romanzi di Guy de Maupassant dovrà soffermarvisi, e classificarli fra le opere meritevoli di considerazione. *Pierre et Jean*, *Nôtre Coeur*, *Une Vie*, rivaleggiano di bellezza col romanzo che ho citato per il primo, *Fort comme la mort*.

Paul Bourget.

Pregi singolari del Maupassant sono la riproduzione vivace ed esatta della cosa veduta ; la classica semplicità del pensiero ; e un realismo tutto suo, che un perenne alito di poesia purifica. Egli è come un uomo che attraversando la via si soffermi a dipingere quello che vede, quelli in cui s'incontra. Di suo non ci mette che il mirabile ingegno di pittore e di narratore, e uno stile robusto, sano, lucido, senza artifizi e senza eleganze leziose, senza scartocci rettorici.

Negli ultimi suoi romanzi, come *Nôtre Coeur*, *Fort comme la mort,* si vuole che egli abbia un po'riprodotto sè stesso; che quei due libri sieno come pagine staccate di una autobiografia, il funebre testamento di un'anima ancora presente a sè stessa, ma sorpresa forse dal tragico presentimento del male incurabile che lo insidiava e doveva colpirlo a morte: la pazzia. A bordo di un *yacht* egli vagò solitario per qualche mese da una spiaggia all'altra, perchè ritrovasse (dicevano i medici) l'equilibrio delle sue facoltà mentali. Ma l'equilibrio era distrutto per sempre: Guy de Maupassant non fu, fino al giorno della morte, che l'ombra di sè medesimo.

*
* *

È un romanziere Pierre Loti? o non ha invece adoperata la forma romanzesca come una splendida cornice al racconto dei suoi viaggi?

Ufficiale di marina, egli sentì, giovanissimo, fino dai primi viaggi, la vocazione dello scrittore. Immaginazione fervida, fantasia coloritrice, anima accesa d' entusiasmo per i grandi spettacoli della natura, Pierre Loti raggiunse in breve tempo la celebrità. Pochi, forse nessuno han saputo leggere come lui nel gran libro ceruleo delle sterminate solitudini del mare. Egli è, quasi direi, il confidente delle sue calme pensose; è l'interprete del misterioso linguaggio delle onde, dei sonanti mormorii indefiniti.

La nave che lo trasporta attraverso gli oceani nell' India, nell'Indocina, nella Cina, al Giappone, diventa per lui lo strumento obbediente che riprodurrà poi i suoni, le aspirazioni, i fremiti, i desiderii della sua anima. Cia-

schedun viaggio suggerisce a Pierre Loti un nuovo libro: e insaziabile di sempre nuovi spettacoli e d'impressioni nuove, scritta la parola *fine* nell'ultima pagina, risale a bordo, va più lontano ancora, mette insieme gli elementi di un altro volume che sarà di tutto un po', novella, romanzo, descrizione di paesi e di costumi, studio di caratteri, contrasto di passioni, amori sensuali, malinconiche nostalgie.

Il remoto Oriente esercita sopra di lui un fascino singolare: nei brevi soggiorni che fa in Europa costruisce una casa orientale, e l'adorna di mobili giapponesi: è un pezzo di Oriente trasportato in Francia. Poi soggiogato dal prepotente bisogno di muoversi, quando il governo della repubblica lo lascia inoperoso, egli corre in Africa, passa nell'Arabia Petrea, e a dorso di cammelli, con una numerosa carovana, attraversa il deserto, si spinge verso la Palestina, arriva per la via di terra a Gerusalemme.

Les Pechêurs d'Islande (il suo capolavoro) *le Mariage de Loti, Madame Chrysantème, Iean Ives, Le Dèsert,* sono i migliori frutti dell'ingegno originale, vivacissimo, pittoresco di Pierre Loti.

Per lui la natura non ha segreti: le sterminate foreste, le montagne, i golfi hanno parole che egli solo comprende: e al tocco di quel suo magico pennello le cose inanimate gli sorridono, lo accarezzano, lo cullano, diventano parte di lui. Esuberante di vita, di entusiasmo, di colore, Pierre Loti ha creata una nuova forma di letteratura romanzesca che è sua gloria e suo vanto; gli sopravviverà certamente, ma non avrà imitatori.

Le porte dell'Accademia Francese, dei così detti quaranta immortali, gli sono state aperte allo schiudersi del secolo ventesimo.

E fu meritata onorificenza. Chi lo definì « pittore dell'oceano e del deserto » ha riassunta in una frase tutta la vita intellettuale di Pierre Loti. Il quale nei viaggi, come nei libri che li raccontano, trasfonde tanta parte del proprio essere, che si giurerebbe essere egli un indigeno, un nativo di quei paesi che descrive.

E c'è questo di più e di singolare veramente; che il lettore, trasportato sulle ali della fantasia di chi scrive là dove egli lo vuole condurre, quasi s'immagina di essere egli stesso parte di quelle avventure, di assistere al loro svolgimento: così potente è la facoltà di trasformazione posseduta da Pierre Loti. Chi scrisse che le vaste solitudini del mare, i meriggi affannosi del Sénégal, le pallide brevi giornate delle regioni polari, e la grigia dolce Bretagna hanno fornito al Loti talune delle più belle pagine della letteratura descrittiva, non ha davvero passati i limiti della verità nella lode incondizionata. L'autore di questi affascinanti romanzi non ha voluto risolvere problemi sociali, nè scoprir nuovi mondi, o peggio ancora, ringiovanire o rifare il mondo vecchio. Egli ha invece obbedito a quell'istinto invincibile e irresistibile che lo spingerà a descrivere e a raccontare il mondo com' è. Psicologo della terra e del mare, Pierre Loti ha raccontato e descritto con l'amabile foga di una fantasia potentemente coloritrice; ed è anche oggi, negli albori del secolo ventesimo, uno dei più acclamati scrittori.

Marcel Prèvost prende il primo posto fra i romanzieri di second'ordine. Povero di fantasia, ingegno corruttore e corrotto, s'è fatta strada nel mondo

dei lettori con la scabrosità attraente delle sfacciate rivelazioni di turpitudini sociali. Il libro che gli procurò fama non invidiabile è il romanzo *Les Demi Vierges*. Il titolo dice tutto: e se bastò di per sè a procurarne una scandalosa diffusione, rivelò anche la mediocrità insanabile dello scrittore, non smentita dai romanzi venuti dopo.

L'*autunno di una donna*, *Lea*, *Federiga*, sono gli sforzi affannosi di una impotenza, che cerca di mascherarsi in una tal quale manierata disinvoltura di forma e di stile. I romanzi del Prévost non possono essere qualificati, neanche dalla critica più benevola, come opere d'arte.

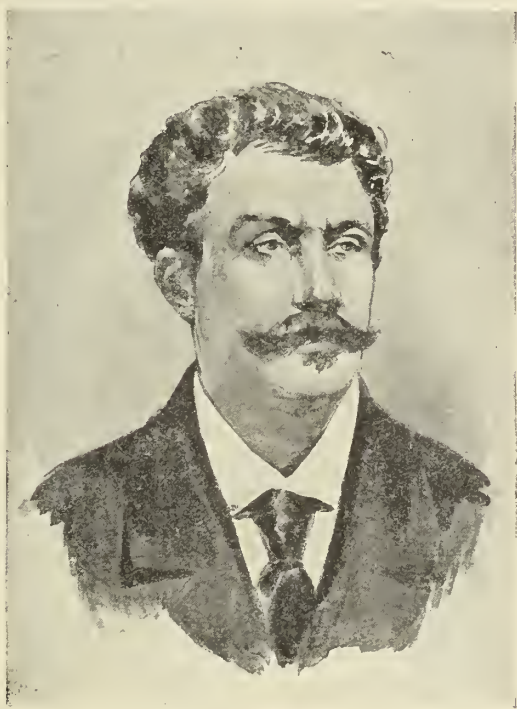
Un recente scandalo intimo — un colpo di *revolver* scaricatogli a bruciapelo da una signorina da lui abbandonata, e che per fortuna di lei e di lui non lo colse — rimise un po' a nuovo il nome di Marcel Prévost, ma fece anche dire alla gente, nè io so se a torto o a ragione, che uno scrittore di libri immorali, o peggio ancora di libri indecenti, non può essere diverso nella sua vita privata. Certo è che quell'innocuo colpo di rivoltella non creò al romanziere delle *Demi-Vierges* una aureola di martirio.

Guy de Maupassant.

*
* *

VITTORIO CHERBULIEZ è debitore della sua fama alla *Revue des deux Mondes* e al direttore Buloz che vedeva in lui una delle colonne della celebre Rivista. Chi scriverà l'attraente monografia della stampa periodica nel secolo decimonono, dovrà raccontare la grande influenza esercitata dalla *Revue des deux Mondes* sulla letteratura contemporanea. Nelle modeste sale in cui troneggiava il Buloz fondatore dello *Revue*, passavano tutti gli uomini più eminenti nelle scienze, nelle lettere, nelle arti, nella politica, nella amministrazione; ma le predilezioni del proprietario direttore erano per i romanzieri. A lui furono carissimi Giulio Sandeau, Giorgio Sand, Alfredo de Musset, Vittorio Cherbuliez: ma questa simpatia non impediva al Buloz di essere, quando occorresse, implacabile con i suoi collaboratori.

Avviata la pubblicazione di un romanzo, non aveva pace e non dava pace all'autore, finchè non gli fosse consegnata l'ultima cartella del manoscritto. Ritardare anche di un'ora (non dico di un giorno) la consegna alla macchina dei fogli di stampa da tirare, era per il Buloz una cosa inconcepibile: e le rare volte in cui la cosa è accaduta, sono rimaste memorabili per i violenti accessi di collera a cui il direttore si abbandonava.

La sua grande, l'unica preoccupazione della sua vita, era la *Revue*,

Pierre Loti, ufficiale della Marina francese.

La Francia, l'Europa, il mondo andassero pure a soqquadro, s'inabissassero; nulla importava, purchè la *Revue* sopravvivesse. Da lei, come dall'arca biblica, sarebbero rigermogliati il mondo, l'Europa, la Francia.

Si racconta questo fatto.

Il Buloz invitò un giorno a pranzo i collaboratori più insigni della *Rivista*: era fra questi lo Cherbuliez; venne in tavola un gran vassoio di funghi in umido, che mandavano un aromatico squisito odore. Taluno dei commensali domandò, ridendo, al padron di casa se garantiva la salubrità di quei funghi, perchè, diceva lui, non gli sarebbe piaciuto morire come morirono i nemici dei Borgia.

Altri commensali raccontarono episodii di famiglie intere, morte per avere mangiato funghi velenosi, e intanto il cameriere passava col vassoio da un convitato all'altro. Quando toccò il turno allo Cherbuliez, questi, che era ghiottissimo di funghi, si disponeva a empirsene il piatto, e farne una scorpacciata: ma il Buloz, che gli sedeva accanto, fermatogli il braccio di botto, ordinò al cameriere di passar oltre.

« Che significa questo »? disse lo Cherbuliez meravigliato.

E il Buloz serio serio.

« Significa che voi dovete ancora scrivere gli ultimi capitoli del romanzo in corso di pubblicazione: e come rimango, se stasera o stanotte morite avvelenato »? E non ci fu verso, per quel giorno, che il romanziere potesse mangiar funghi.

Molti sono i romanzi di Vittorio Cherbuliez: migliore di tutti *Meta Holdenis*, il Tartufo femminile dei tempi moderni: magistrale pittura della ipocrisia muliebre, che l'autore tratteggia con mirabile intuito e con singolare penetrazione. Un altro dei romanzi che suscitò grande interesse è *Samuel Brool et compagnie*; storia un po' audace di vecchie gentildonne straniere, che girano l'Europa per trovare giovanotti di buona volontà che le amino.

Vittorio Cherbuliez tocca spesso argomenti un po' arrischiati: ma lo fa con un garbo signorile, e con un aristocratico riserbo che salva tutto. Le sue eroine sono quasi sempre avventuriere amabilissime, venute dalla Russia, dalla Polonia, dall'America, dall'Italia, e agitate o dal desiderio dell'amore, o dall'avidità dei facili guadagni. È pessimista anche lo Cherbuliez, come tanti altri, ma non ha malinconie mussettiane o leopardiane: il suo pessimismo è piuttosto quello del gaudente e sorridente Schopenauer.

Chi voglia riposare la mente, il cuore e gli occhi dallo spettacolo delle tumultuose passioni, degli intrighi drammatici e delle tragiche avventure,

legga i romanzi di ANDREA THEURIET. Egli è il pittore dei costumi rusticani e dei paesaggi silvestri; i suoi eroi e le sue eroine vivono sempre a contatto con la fresca saluberrima natura; e da lei pigliano, a dir così, lo spunto per svolgere le placide vicende della loro vita.

Nei romanzi del Theuriet è protogonista quasi sempre non un personaggio, ma una foresta, un bosco, una selva. Innamorato degli alberi, del verde, delle vaste estensioni della campagna, delle colline che si elevano ad anfiteatro per circoscrivere una valle profonda, il Theuriet ha magie singolari di forma e di stile, per riprodurre con uno sforzo, direi, di onomatopeia, il linguaggio delle foglie mormoranti al vento, il susurro dei ruscelli, lo scrosciar dei torrenti, e i sottili acuti profumi degli alberi e dei fiori silvestri.

Pierre Loti, da beduino.

Gli uomini e le donne, che pur danno piacevole animazione al quadro, sono pretesti, abbellimenti, quasi un soprappiù. Sarà vana fatica cercare nei libri del Theuriet la grande, inaspettata avventura, il terribile cozzo di passioni violente, e tragiche commozioni di misteriosi o mostruosi delitti. C' entra l'amore, sempre, nei suoi racconti: ma è amore idilliaco che ha bisogno di svolgersi nelle luminose trasparenze della campagna in festa, fra i sentieri ombrosi d'una foresta, accompagnato dalla musica degli uccelli, e dai mille suoni indistinti della madre natura. Talvolta anche si piange: ma sono dolci lacrime, sono attraenti malinconie, che si piegano e si acquetano nei laghi azzurri d'una placida rassegnazione. Il Theuriet, ancora vivente, collabora ancora alla *Revue des deux Mondes*.

I fratelli Margueritte, Eduardo Rod, Renato Bazin ereditano dal secolo decimonono le nuove forme, le nuove tendenze, le nuove attitudini del romanzo contemporaneo, e si sono affacciati alla soglia del secolo ventesimo con la balda sicurtà della giovinezza, con i legittimi desiderii della conquista. I loro romanzi degli anni precedenti al 1901 fecero nascere speranze vivaci, che l'avvenire confermerà giuste. P. e V. MARGUERITTE, stretti in una vicendevole e indissolubile collaborazione, prediligono i soggetti militari. Figli del generale del medesimo nome, morto eroicamente in difesa della patria nella guerra del 1870, hanno con pietà filiale raccontati nei loro romanzi episodii commoventissimi di quella guerra: specie nel volume intitolato *Le Désastre*.

Manca nei due scrittori la potenza coloritrice dello stile, che determinò il grande successo della *Débâcle* di Emilio Zola: ma i loro racconti di battaglie si leggono con avidità, e fanno tornar con la mente a quei due fatali anni

della storia di Francia, nei quali è ancora dubbio se fossero più grandi gli eroismi o gli errori.

EDUARDO ROD è l'irrequieto ricercatore dei problemi della vita, è lo studioso psicologo della coscienza moderna. Ha qualche cosa del Bourget, con una maggior dose di sconsolata filosofia pessimista : e la sua personalità balza troppo spesso fuori dalle geniali finzioni dei suoi romanzi.

Anche lui appartiene alla rinomata famiglia della *Revue des deux Mondes*: e la celebre Rivista sarà forse per lui, come fu per tanti altri , l'anticamera di passaggio per penetrare sotto la cupola del palazzo Mazarino, e assidersi quarantesimo con gli altri trentanove immortali. RENATO BAZIN non scrisse ancora quel libro che segna una data memorabile nella vita dello scrittore: ma sta cercandolo. È ingegno raccolto, amabile, sentimentale: ondeggiamento fra le reminiscenze classiche, che vorrebbero riafferrarlo , e le rinnovate tendenze a un romanticismo annacquato. Imbroccherà pur lui la sua strada.

Marcel Prévost.

*
* *

Tale è, nel secolo tramontato, il romanzo francese: forma letteraria che non ebbe mai , prima d' ora , svolgimento così ampio, diffusione così straordinaria, battaglie e discussioni così accanite. Il romanzo moderno, come acutamente osserva l'egregio iniziatore di questo studio, Luigi Capuana, muove dal Balzac e dai suoi immediati discepoli: ma sarebbe ricerca attraente, non consentita in questo rapido riassunto, vedere quanta parte di meriti, nella popolarità di questa forma d'arte, spetti ai romanzieri come Alessandro Dumas e Eugenio Sue, che ebbero fantasia non meno feconda, immaginazione non meno ricca di quelle che fecero grande l'autore della *Commedia Umana*.

Certo è che il Balzac entrò con passi più lenti nelle conquiste della celebrità. Il Dumas invece, impetuoso, irruente, sfidatore delle più audaci inverosimiglianze, strinse nel poderoso pugno la folla, la conquistò, la sottomise, la incatenò volenteroso al proprio carro. Ogni suo romanzo era un avvenimento. Pubblicati giorno per giorno nelle appendici dei più riputati giornali d'allora, ebbero perfino la virtù fascinatrice di distrarre le menti dalle preoccupazioni politiche , dalle minaccie di rivoluzioni e di guerre.

I cronisti del tempo raccontano questo fatto.

Un giornale parigino pubblicava nelle appendici il *Conte di Montecristo*, che centinaia di migliaia di lettori divoravano giorno per giorno. L'arresto

di Edmondo Dantès, tradito da Fernando e dal ragioniere Danglars, la tetra prigionia del castello d'If, l'incontro con l'altro prigioniero abate Faria, la notizia del tesoro, nascosto nell' isola di Montecristo, la morte di Faria, e la sostituzione di Edmondo vivo nel sacco del cadavere, tutto questo raccontato nella prima parte aveva eccitata al massimo grado, fino quasi all'angoscia, fino allo spasimo, la curiosità dei lettori. Capitò finalmente il numero del giornale in cui è descritta la sepoltura del morto; del finto morto; e la spaventosa lanciata in mare del sacco.

« Dantès sentiva d'esser travolto nello spazio, attraversando l'atmosfera come un uccello ferito, cadendo sempre, con uno spavento che gli agghiacciava il cuore. Finalmente, con uno strepito terribile, entrò quasi freccia nell'acqua gelata. Mise un grido che fu subito soffocato dalla immersione. — Dantès era stato lanciato in mare, e una palla da 36 attaccata ai piedi lo trascinava nel fondo. Il mare è il cimitero del castello d'If ».

« *La continuazione al prossimo numero* ».

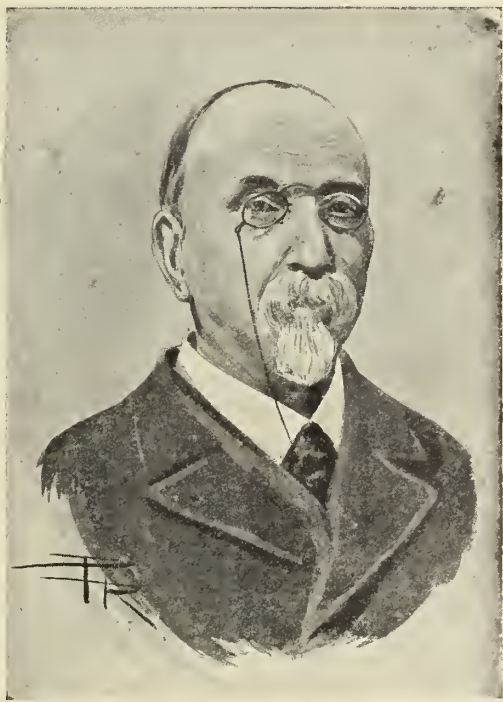
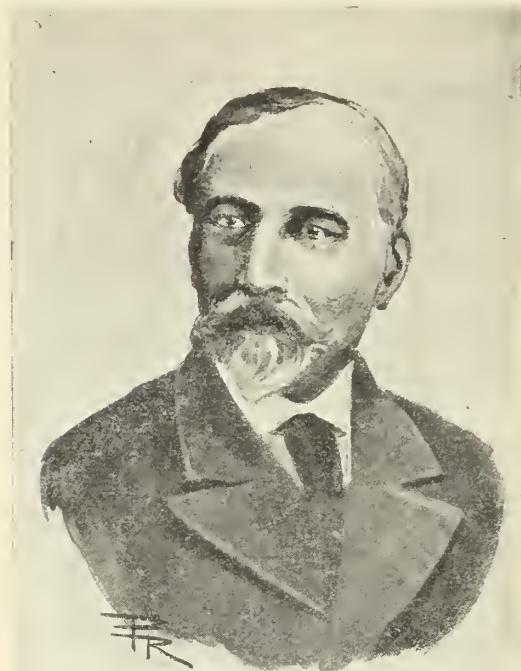
E per quel giorno tutta la Francia lettrice ebbe la febbre. Come farà Dantès a uscire dal sacco? come liberarsi da quella palla di cannone che lo spingeva nell'abisso?

Aggiungono i cronisti che durante la sera di quel memorabile giorno, poi nell' ansiosa aspettativa dell' alba che avrebbe portata la continuazione, non si parlò d'altro nelle famiglie, nelle trattorie, nei caffè, nei teatri. Se per un caso fortuito, il sesto capitolo non fosse subito apparso il giorno dopo, la tipografia del giornale sarebbe stata presa d'assalto.

M. Victor Cherbuliez

Oggi i romanzi, per la facilità commerciale delle edizioni, si leggono affrettatamente, quasi sbadatamente: tante altre preoccupazioni gravano oggi sugli animi delle folle, che la lettura non è più che una rapida parentesi per interrompere e ingannare le lunghe ore dei viaggi in ferrovia, o per aspettare, nelle ore tarde della notte, che il sonno arrivi. Ma allora, negli anni precedenti al 1850 o in quelli di poco posteriori, cotesta faccenda dei romanzi, dei francesi specialmente, era anche in Italia una delle grandi occupazioni.

I giornali costavano molto; ma tutti volevano leggere l'appendice del romanzo. I pubblici caffè, abbonati a quei giornali, erano sicuri d'avere ogni giorno una clientela fissa. C' è chi ricorda ancora le lunghe file di avventori, seduti, come in catena attorno ai tavolini del caffè, pazientemente aspet-

tando ciascuno che il giornale, afferrato appena giunto dal più sollecito, passasse gradatamente al secondo lettore, al terzo. al quarto, e via via. Intanto, mentre tutti aspettavano il proprio turno, si accendevano polemiche sugli avvenimenti già letti, si facevano previsioni, si scommetteva anche su quel che sarebbe accaduto al personaggio tale o tal altro. Poi ciascuno, tornando a casa dopo la lettura, doveva durante il desinare, riassumere alla famiglia riunita, che ascoltava a bocca aperta il capitolo del giorno, e qu nuove spiegazioni, nuove polemiche, previsioni nuove.

Andrée Theuriet.

Erano gli anni del quieto vivere cotesti. Gli struggimenti della politica, le altalene dei partiti, i vaniloqui parlamentari, tutte cose di là da venire: e se (parlo dell'Italia) si oscurava di quando in quando il cielo per la minaccia di un temporale, presto le nuvole si dissipavano.

Pochissime ferrovie: il telegrafo non ancora entrato nelle abitudini del popolo: rare le comunicazioni fra regione e regione; e di liberare la patria dallo straniero, delle aspirazioni alla libertà, si parlava piuttosto accademicamente: tutt' al più, si rimpiangeva la mala ventura di quei temerari generosi che la Polizia arrestava, e che i tribunali spietatamente condannavano.

L'opera in musica, la commedia, le vivaci battaglie combattute per le gambe di una ballerina celebre, e sopratutto la lettura dei romanzi francesi; ecco le occupazioni di quelli anni: anni di aspettative vaghe, di desideri modestissimi, di vita tranquilla e patriarcale di pubbliche contribuzioni moderate.

I governi, nè amati nè odiati, cercavano, per non trovarsi in impiccio di sbarcare meglio che potessero il lunario, e concedevano quel tanto di libertà che non compromettesse gli articoli dei trattati, e il possesso tranquillo e indisturbato della cosa pubblica. Vivere e lasciar vivere: ecco tutta la politica di quei tempi.

Ma i romanzi italiani, che pure si scrissero dopo i *Promessi Sposi*, non esercitarono alcuna influenza, o letteraria o politica? Non valsero a scotere la serena apatica indifferenza delle folle, che si lasciavano mollemente cullare con la ninna nanna dell'universale fiaccona?

Ecco quello che vedremo nel seguente capitolo.

VI.

Il romanzo italiano.

Il romanzo italiano dopo « I Promessi Sposi » — Da Massimo d'Azeglio al Guerrazzi — L'uomo-pallone non ricevuto dal Manzoni.

Promessi Sposi fecero scuola. L'egregio amico mio Luigi Capuana, nella prima parte di questo studio, ha già detto essere il capolavoro manzoniano l'unico romanzo storico che sopravvive, e sopravviverà ai non molti che ne sono stati scritti in Italia quando il genere era in voga.

Per conto mio aggiungo che gli stessi romanzi dello Scott, ai quali certamente s'ispirò il grande lombardo, tramontarono in Italia alla metà del secolo: e nessuno, o quasi nessuno, più li lesse negli anni venuti dopo.

Anche quest'altra cosa fu vista; che dopo il gran chiasso che si fece attorno al romanzo del Manzoni, dopo le vivaci polemiche, dopo la definitiva edizione del 1840, le menti un po' distratte, e già male avvezzate dalla più facile letteratura romanzesca venuta di Francia, fecero del libro del Manzoni come si usa anche oggi per i grandi classici: che si citano più spesso di quel che non si leggano.

I *Promessi Sposi* furono messi in disparte: e ci volle il risveglio intellettuale, succeduto al risveglio politico della grande epopea nazionale, perchè gli italiani comprendessero finalmente quale e quanta fosse la grandezza di Alessandro Manzoni, e quale libro meraviglioso fossero i *Promessi Sposi.* « In questo romanzo (aveva scritto Wolfango Goethe che potè leggerlo nell'originale) si passa continuamente dall'ammirazione alla commozione, e dalla commozione all'ammirazione ».

L'uomo di genio aveva indovinato un suo pari. E ritorniamo al nostro tema.

*
* *

Gli scrittori che o seguirono francamente il metodo manzoniano, o sdegnosamente se ne distaccarono pur trattando il romanzo storico, sono Massimo D'Azeglio, Tommaso Grossi, Giovanni Rosini, Francesco Domenico Guerrazzi.

Con la disinvolta temerità dell' uomo di lettere dilettante, il D'Azeglio scrisse un *Ettore Fieramosca*, che serba anche oggi qualche resto di gagliarda vitalità: ed ebbe, quando fu pubblicato, una meravigliosa diffusione, e lodi incondizionate, e una tale popolarità, che all' autore stesso sarebbe parso follia il solo sperarla.

Il tema era scelto felicemente; la disfida combattuta a Barletta fra tredici italiani e tredici francesi: storia vecchia di oltre tre secoli, quando il D'Azeglio scriveva: oggi sono quattro secoli precisi, ma impresa guerresca così bella, così onorevole per il valore italiano, che gli addormentati si svegliarono, i neghittosi si scossero, e in quel grido di *viva l'Italia!* che i vincitori di Barletta ripeterono nella gioia del trionfo, parve di scorgere come un richiamo ai doveri obliati.

Il nome d'Italia fu ripetuto come segnacolo d' imprese future, e risonò dappertutto: e se i tempi, ancora immaturi, non permisero che a quel risveglio, dirò così, accademico, succedesse una levata di scudi, la rimembranza ne rimase viva nelle menti: ed era già qualche cosa. Contribuirono al grande successo del libro le romanzesche avventure dei personaggi, la felice brevità dei richiami storici, la forma snella del racconto, la lucida trasparenza dello stile.

Pregi che ritornano, ma in una dose molto minore, nell'altro romanzo storico *Niccolò de' Lapi*, avidamente letto nei primi anni perchè scritto dall'autore dell'*Ettore Fieramosca*, ma giudicato poi, quando fu passato il primo fervore, meno spontaneo, meno fresco, meno attraente. Massimo D' Azeglio scrittore rimarrà, nella storia letteraria del secolo decimonono, come autore dell' *Ettore Fieramosca* e dei *Miei Ricordi*.

*
* *

Manzoniano convinto, e riverente discepolo del capo scuola fu il mitissimo Tommaso Grossi autore di un *Marco Visconti*, al quale sorrisero, per qualche anno, i fati benigni della popolarità.

Autore di novelle poetiche, perfino di un poema che intitolò i *Lombardi alla prima crociata*, volle il Grossi provarsi anche nel romanzo storico: ma la imitazione dell'opera del maestro v' è troppo palese, anche non tenuto conto dell'avere l'autore fatta man bassa sopra interi capitoli di Gualtiero Scott: dell'*Ivanhoe* specialmente. Ma la gentilezza dei sentimenti, un drammatico svolgimento di casi, una vivace pittura dei costumi guerreschi dell'antico stato milanese, sopratutto il delicato disegno di alcuni personaggi — la Bice del Balzo rimane ancora il tipo romantico delle fanciulle medioevali — contribuirono al clamoroso successo del libro.

Il Manzoni, avaro sempre di lodi con tutti, anche con sè stesso, fino a scrivere una lunga dissertazione per provare, dopo avere pubblicati i *Promessi Sposi*, la irrimediabile caducità del romanzo storico, il Manzoni spezzò parecchie lancie in favore dell'amico e del discepolo, al quale anche fu largo di comoda ospitalità quotidiana alla propria tavola, finchè il Grossi, abbandonate le lettere che non gli davano pane, si ricordò in buon punto di possedere un diploma di notaio, e visse gli ultimi anni minutando contratti e trascrivendo testamenti.

La personificazione della boria presontuosa, della vanità ridicola, della sicumera grottesca, fu il professore GIOVANNI ROSINI: autore, per sua disgrazia, di una *Monaca di Monza* e di una *Luisa Strozzi*, per non citare che le due opere di cui allora lungamente si discorse.

Allora e non più. Nel titolo attraente (oggi si direbbe suggestivo) di *Monaca di Monza* fece capire a tutti che si trattava della continuazione di un episodio, mirabilmente accennato dal Manzoni nel suo romanzo: ma pochi allora si accorsero che il Rosini tradiva i suoi personaggi, faceva alla palla con la storia, e offendeva per ciò le ragioni dell'arte.

Forse nella sua ignoranza l'autore non seppe che la *Signora*, arrestata nel convento di Santa Margherita di Monza, fu condotta, per ordine del cardinale Borromeo, a Milano, processata e condannata. Egli invece, il malaccorto scrittore, fa fuggire Gertrude insieme con Egidio, li porta in giro per l'Italia, trova loro un bell'appartamento in Firenze, li conduce, come fossero marito e moglie, nei salotti del patriziato fiorentino. Più grave oltraggio alla verità storica non fu commesso mai.

Eppure il Rosini affermava che se i *Promessi Sposi* si leggevano ancora, gli era perchè la sua *Monaca di Monza* rieccitava la curiosità del pubblico, bramoso di conoscere la prima giovinezza di cotesta donna. E un bel giorno l'autore, immaginando che il Manzoni dovesse essere terribilmente geloso, pensò di scomodarsi andando fino a Milano, e degnare di una sua visita l'autore rivale.

Non cercò, naturalmente, una persona amica che lo presentasse, e si presentò da sè: il nome illustre di Giovanni Rosini bastava esso solo: ce ne era d'avanzo.

« Dite a don Alessandro che il professor Giovanni Rosini è qui, e lo vorrebbe salutare ».

Così disse il nostro uomo al cameriere. Il quale tornato di lì a poco squadernò sul muso del visitatore questa risposta:

« Dice il mio padrone che non ha l'onore di conoscerlo ».

E il Rosini di rimando:

« Avrete stroppiato il mio nome. Dovete dire che è qui l'autore della *Monaca di Monza* ».

E pronunziò queste ultime parole con grande enfasi, spingendo in avanti il petto.

Andò il cameriere e tornò.

« Dice il mio padrone che non ha il piacere di conoscere quel signore che lei ha detto.

E Giovanni Rosini non fu ricevuto.

In tutto il rimanente della sua vita — e morì vecchio — dalla cattedra di letteratura dell'Università pisana il Rosini disse sempre corna del Manzoni, del suo romanzo, delle tragedie, delle liriche: e sfogandosi con gli amici aggiungeva:

« Quel povero Manzoni! ma che colpa ne ho io se la mia *Monaca di Monza* piace a tutti, e i suoi *Promessi Sposi* non piacciono più a nessuno » ?

Come e che cosa insegnasse agli scolari di Pisa un uomo simile, è

facile immaginarlo. Morì poco dopo il 1850: e credo, ma non ne sono sicuro, che il Comune della città gli decretasse una glorietta municipale, incastrando, nella facciata della casa ove visse, una lapide commemorativa. I posteri, oggi nostri contemporanei, passando sotto quella casa, leggendo quella iscrizione, se pure la c'è, diranno molto probabilmente come Don Abbondio quando legge il panegirico di San Carlo:

« Carneade! chi era costui » ?

* * *

L'uomo che parve dovesse sopravanzare tutti gli altri per la potenza dell'ingegno, per l'arditezza e la gagliardia dello stile, per gli argomenti opportunamente scelti, fu Francesco Domenico Guerrazzi.

Poco più che ventenne, scrisse e pubblicò un primo romanzo « *La Battaglia di Benevento* »: e fu un grido di stupore e di ammirazione dappertutto. Pochi si accorsero — non se n'era accorto neanche l'autore — che il libro incominciava con questi due inavvertiti endecasillabi: » è mai vissuta creatura umana — che sollevando le pupille al cielo »: ma tutti riconobbero nel romanziere una forza insolita di forma, una immaginazione felicemente coloritrice, una audacia di atteggiamenti nuovi nella dipintura dei personaggi, nel racconto dei fatti.

L'autore, benchè giovanissimo, si palesava subito scrittore di razza. E lo provò anche meglio di lì a pochi anni, col secondo romanzo *L'Assedio di Firenze*: libro saettante anatemi contro le forze congiurate del Papato e dell'Impero ai danni della libertà fiorentina: libro di combattimento e di protesta, del quale i governi austriaci o austriacanti non potevano rallegrarsi davvero.

Può far meraviglia oggi questo fatto, come fosse possibile che nella Toscana d'allora (il Guerrazzi era livornese e visse quasi sempre in Livorno) un romanzo audacissimo quale l'*Assedio di Firenze* circolasse liberamente, e la censura governativa non se ne desse pensiero.

Ma pensiero se ne dava: e delle improntitudini guerrazziane — così le chiamavano — il governo granducale era seccato assai. Di libertà di stampa, o di qualsiasi altra libertà politica, non c'era neanche da discorrerne. I trattati del quindici e la Santa Alleanza erano il vangelo su cui tutti dovevano giurare, e pene severissime si minacciavano per tutte quelle manifestazioni, più o meno letterarie, che accennassero a volere offendere l'altare ed il trono.

Ma le leggi toscane erano un po' come le *gride* famose, squadernate sotto gli occhi attoniti di Renzo dal dottore Azzeccagarbugli. Il Sovrano le pubblicava: i ministri e le Polizie dovevano curarne l'applicazione: ma il popolo, stringendosi nelle spalle, le osservava soltanto quando gli facesse comodo.

Il governo era assoluto, e teoricamente tirannico: nella pratica poi nessuno era più buon diavolaccio di lui: non per bontà nativa dell'indole, o per amore sviscerato dei sudditi: ma perchè capiva che a prender di punta questi sudditi e a far con loro il gradasso c'era da rimetterci un tanto.

Il mite costume, la giuliva spensieratezza, l'arguzia sempre pronta a

scoccare come freccia che punge, davano al popolo una naturale, quantunque non confessata supremazia sui governanti: e questi, pur vigilando, chinavano mogi mogi il capo, di fronte a qualsiasi moderata manifestazione della volontà popolare, che non cercasse direttamente d'influire o di premere su quelle altre volontà, che imperavano a Palazzo Pitti e in Palazzo Vecchio: le due residenze del sovrano e dei Ministeri.

Giuseppe Giusti, il terribile flagellatore satirico di sovrani, di ministri, di « presidenti del buon governo » di commissari di Polizia, di birri, di spie, confessa onestamente nei suoi Ricordi autobiografici essergli stato impossibile atteggiarsi a vittima e a martire, poichè, ad eccezione di una cortese ramanzina del commissario che lo chiamò un giorno nel suo ufficio, nessuna altra molestia ebbe mai a patire.

Autoritratto di Massimo D'Azeglio.

Le sue Satire non avrebbero potuto allora stamparsi nei *felici Stati* della Toscana, Dio ne guardi! ma giravano manoscritte a migliaia di copie, e chi ne avesse posseduta una la leggeva la sera a voce alta nel pubblico caffè, fra le risate degli arguti ascoltatori. Quando poi capitò una vera edizione delle poesie del Giusti, con tanto di Bastia sulla copertina, siccome Bastia non apparteneva al granducato, così l'edizione potè esser venduta e smaltita impunemente.

Si comprende dunque come in un governo così fatto potesse liberamente leggersi l'*Assedio di Firenze.* C'era anche nei governanti quest'altra provvidenziale cecità, di non credere cioè alla efficacia della letteratura nè alla sua influenza sullo spirito pubblico. Poesie, novelle, romanzi, tutta roba che passa: tant'è vero che l'*Arnaldo da Brescia* di Gio: Batta Nicolini potè senza intoppi far mostra di sè nelle vetrine dei librai.

Era l'*Arnaldo*, per quei tempi, un libro incendiario, tutto scritto per flagellare la Corte romana e bollarla con un tal quale marchio d'infamia. Ma l'autore, d'accordo con l'astutissimo editore Felice Le Monnier (il qual Le Monnier trovò in quel libro i primi elementi della sua grande fortuna editoriale) aveva fatto stampare la sua tragedia in una tipografia di Marsiglia: e libri stampati all'estero, qualunque cosa o qualsiasi bestemmia contenessero,

potevano vendersi liberamente nel granducato: così elastiche, e compilate per comodo di chi dovesse osservarle, erano le leggi proibitive della Toscana.

Il Guerrazzi ebbe il merito d'imprimere alla letteratura civile un più gagliardo impulso, di servirsi del romanzo come di un'arme tagliente che penetrasse nelle carni dei governi stranieri. L'*Assedio di Firenze* ottenne perciò diffusione grandissima: ma la gonfiezza dello stile, l'esagerato svolgimento delle passioni, e quel non so che di violento, e direi quasi di sanguinario, che vien fuori da quei capitoli, scritti, del resto, in una meravigliosa lingua, non attrassero che in parte lo spirito della folla.

L'uomo non era simpatico per l'iroso carattere, per l'amarezza partigiana di certi suoi giudizi, per la virulenza polemica di tutti i suoi scritti. Dominato da una irrefrenabile ambizione, si gettò a capofitto nei baratri della politica, fu deputato e ministro, riuscì perfino a governare lui solo, per vari mesi, la turbata e sconvolta Toscana quando il granduca Leopoldo II, atterrito per l'imperversare delle fazioni, dovette fuggirsene, insieme con Pio nono, a Gaeta, ospiti l'uno e l'altro del re Ferdinando di Napoli.

Dopo il ritorno del granduca — e ve lo accompagnarono le milizie austriache — il Guerrazzi fu imprigionato e processato sotto l'accusa del delitto di perduellione: e d'allora in poi la sua fama di scrittore crebbe, per quell'aureola di martirio che i liberali gli decretarono: ebbero perciò grande successo i libri in parte scritti, in parte preparati durante le prigionia, e furono l'*Asino* — bizzarria umoristica ricca di originali invenzioni — e *Beatrice Cenci* — romanzo di fastidiosa tetraggine — e il *Buco nel muro*, e *Pasquale Paoli*, e il *Secolo che muore*.

Ma quel successo durò poco. Ingegno demolitore, il Guerrazzi vissuto nove anni in esilio fra la Corsica e Genova, non comprese in quale fortunata regione italica stessero maturando i destini della patria futura: e divorato sempre da quella sua insaziabile ambizione, crucciato perchè non a lui (ridicola presunzione), ma al conte Cavour si volgessero gli occhi e le speranze dell'Italia, cominciò a tempestare contro la politica subalpina, contro la «infame setta dei moderati», contro i più chiari uomini della Toscana. E dal 1859, fino all'anno della sua morte che fu nel 1873, il Guerrazzi non parlò e non scrisse che per dir male di tutti e di tutto.

Oggi i suoi romanzi più non si leggono: è toccata a loro la sorte dei così detti libri di circostanza.

A salvarli dall'oblìo non sono bastate alcune descrizioni stupende, e parecchie pagine di meravigliosa fattura per lo stile e per la lingua.

Al Guerrazzi mancarono sopratutto la naturalezza, la spontaneità, la serenità: e gli italiani questo volevano, che lo scrittore non li abbeverasse d'odio, non intingesse la penna nel fiele: volevano che le opere della fantasia concorressero, come ogni altra opera di educazione civile, a edificare e non a distruggere. Che si maledisse agli stranieri, sta bene: ma soltanto perchè erano un ostacolo alla rigenerazione nazionale: che si mettessero alla berlina, come aveva fatto il Giusti, gli ipocriti, i Gingillini, i re Travicelli, niente di più giusto e di più naturale: ma che si vilipendessero uomini come il Cavour, il Ricasoli, il Peruzzi, il Lamarmora, ecco quello che gl'italiani non potevano digerire.

Nel Guerrazzi si confuse l'uomo con lo scrittore: e perchè l'uomo era ascritto ai turbolenti partiti che componevano una esigua minoranza, questo suo discredito si riversò sull'autore dell'*Assedio di Firenze*.

E allora tutti i difetti dei suoi romanzi balzarono fuori: la gente colta discusse quei difetti, li esagerò, li stimmatizzò, sentì più vivo che mai il desiderio della semplicità, della naturalezza nelle opere d'arte: e al Guerrazzi preferì il Manzoni.

IL NUOVO ROMANZO ITALIANO.

Gli araldi annunziatori del nuovo secolo — Da Rovetta al D'Annunzio — Da Fogazzaro al Barrili e al Castelnuovo.

Il nuovo romanzo durò un po' di fatica a sorgere: anzi possiamo dire addirittura che per un decennio e più, dopo il sessanta, la fantasia italiana giacque inoperosa, non ebbe uno scatto, una scintilla, un segno qualunque di rigenerazione intellettuale.

Tuonava, è vero, contro l'accidia e la indifferenza dei tanti la musa sdegnosa di Giosuè Carducci: ma le sante frustate dei suoi versi sibilavano quasi inavvertite nell'aria.

Tema interessante di studio sarebbe questo silenzio degli scrittori italiani, in un tempo in cui, per le acquistate libertà, a tutti era aperta la via dello scrivere libero.

Forse vi contribu la stessa grandezza — grandezza veramente epica — dei fatti compiuti: forse in quel primo formarsi e agitarsi di partiti politici, nel rimescolio di tanti eventi diversi, nella faticosa opera (non ancora compiuta dopo quarant'anni) di fondere insieme e di compiere un solo carattere nazionale di tanti e così disparati caratteri, quali si manifestavano nelle varie regioni della patria comune, forse, dico, gl'ingegni si distrassero attratti dal nuovo spettacolo, e mancò loro la tranquillità serena, il raccoglimento operoso, la meditazione feconda.

S'erano scritte con la spada le pagine meravigliose di una epopea, che parrà ai posteri lontani una leggenda poetica: e gli scrittori, che di quei fatti erano stati testimoni, credettero che sarebbe riuscita inadeguata l'opera della loro penna.

Si aggiunga che i più, o furono travolti negli abissi senza fondo della politica, o si gettarono come belve affamate nel giornalismo — lavoro aspro e roditore che sega l'anima — o, meglio accorti e previdenti, presero d'assalto le cattedre universitarie.

Di concorsi allora non si parlava. Chi avesse combattute le battaglie della indipendenza, chi, sopratutto, potesse vantarsi d'avere indossata la rossa camicia garibaldina, era sicuro di fare strada anche nell'insegnamento. Un congedo di volontario aveva press'a poco lo stesso valore di un diploma di laurea, o di parecchi volumi di versi e di prose.

Il bilancio del nuovo regno doveva aprire i capitoli della spesa per i patriotti, i quali, appunto perchè patriotti, acquistavano di punto in bianco

sapienza e coltura. Con gl'inetti, con gli uomini di lettere dilettanti, che scrivevano a orecchio o non sapevano affatto scrivere, presero posto al grande banchetto didattico anche i valenti per davvero, quelli che avrebbero potuto con le libere opere dell'ingegno onorare le lettere, e preferirono invece assicurarsi con un impiego governativo il pane quotidiano.

Quante preziose attitudini di fantasia e d' immaginazione sieno andate così miseramente perdute, ecco uno studio interessante per gli storici dell'avvenire. Io debbo fare soltanto la cronaca; e la cronaca di quei primi anni non registra neppure un solo romanzo degno di tal nome, degno sopratutto di rivaleggiare con la feconda febbrile produzione francese.

Sorse bensì uno scrittore, che parve dovesse riassumere in una nuova forma smagliante, in uno stile audacemente colorito, in una successione di estetiche commozioni, le nuove conquiste e le nuove speranze dell' Italia. Il suo nome fu subito popolare: si disse di lui, nientemeno, che avrebbe dovuto essere il successore e l'erede di Alessandro Manzoni. Ma Edmondo De Amicis, pur riuscendo mirabilmente in brevi racconti, pur dimostrando in quei suoi *bozzetti militari* di possedere il dono dell'osservazione acuta e della descrizione efficace, non ebbe in ugual misura la fantasia creatrice. Scrisse libri di viaggi, che ebbero diffusione straordinaria: quando si provò a scriver romanzi, come quell'infelicissimo » *Romanzo di un maestro* », in cui direste che l'autore si batte disperatamente i fianchi per essere dilettevole, e non riesce invece a mettere insieme che un libro noioso; quando, dicevo, il De Amicis abborda la grande letteratura, diventa subito minore di sè stesso.

A buon conto, il De Amicis apriva la strada: insegnava agli altri in che cosa consistesse il segreto per piacere alle folle: e manzoniano fanatico (parlo del De Amicis della prima maniera) inaugurava una letteratura, non ancora ben guarita dalla piaga (altri la disse cancrena) della rettorica, ma più snella, più disinvolta, un po' più vicina a quell'ideale di prosa moderna, che vive e vivrà immortale nei *Promessi Sposi.*

Gli scrittori, che sentivano dentro di sè il gorgoglio e il ribollimento delle nuove idee, non intesero a sordo; e in breve giro d'anni l'Italia fu invasa da una schiera di romanzieri, tutti sedotti dalla cara illusione di rivaleggiare nella popolarità col De Amicis, tutti accesi nel proposito di regalare all'Italia il romanzo moderno. E si scrissero romanzi a rifascio. Gli editori non facevano in tempo a sfornare, che già nuovi pani erano pronti per le successive infornate. Si ritentò il romanzo storico; si volle imitare il Verne con i romanzi scientificamente fantastici: si entrò nel campo della psicologia; si passeggiò per lungo e per largo in tutti i sentieri della vita sociale. E che cosa accadde?

Accadde che i più di quei romanzieri si chiarirono sforniti di tutto; di coltura, di fantasia, di esperienza: parve anzi che, in presenza di pubblici notari, avessero fatto solenne divorzio dalla nostra bella lingua italiana: e ciò perchè, come essi audacemente affermavano, ella era inetta a esprimere la complessa varietà dei nuovi sentimenti, delle nuove idee, dei nuovi bisogni, ma la verità è (e questo accortamente tacquero) che costoro non possedevano una lingua, e la conoscevano soltanto a orecchio e per sentita dire.

Erano scrittori di fiato corto: credettero bene cominciare intanto a spigolare nelle chiuse più ristrette della novella, ma della novella parleremo più tardi. Poi vennero i romanzi: ma non erano che brutte copie, adulterazioni e contraffazioni dei romanzi francesi. Il pubblico dei lettori da principio abboccò, voglioso com'era di veder sorgere finalmente l'auspicata letteratura nazionale: poi si accorse dell'inganno, lasciò invenduti quei libri negli scaffali degli editori, e tornò mortificato alla inesausta e inesauribile officina della produzione francese.

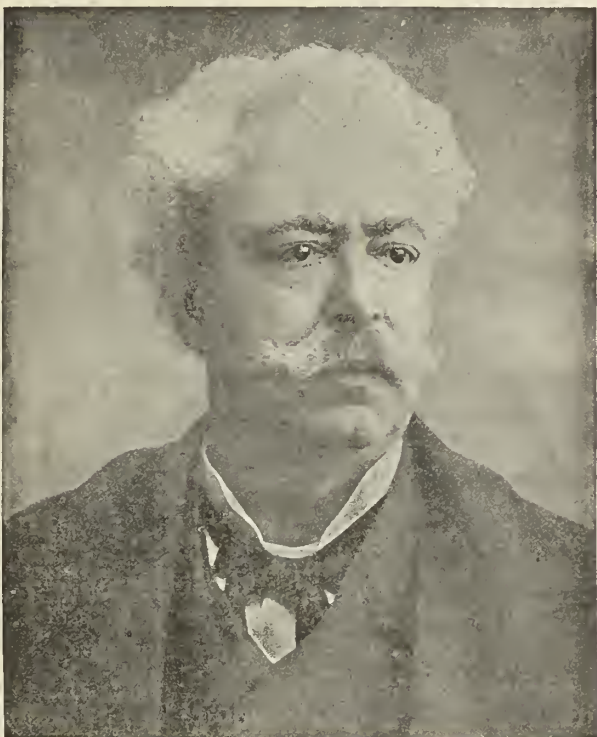
Dice il proverbio, che per istrada si accomodano le some. L'Italia camminava in sulla nuova via della libertà, e rabberciava alla meglio questo grande edifizio della unità politica. Le menti cominciavano ad orizzontarsi; dal caos di tanti interessi, di così diverse e cozzanti aspirazioni, veniva fuori a un po' per volta la immagine, abbastanza distinta e precisa, di un rinnovamento letterario, e nuovi nomi balzaron fuori, e nuovi romanzi si scrissero.

Edmondo De Amicis.

Sono i nomi di coloro che tengono ancora il campo in questi primi anni del secolo ventesimo, e che si aprirono coraggiosamente una via durante l' ultimo quarto del secolo decimonono: nomi noti, taluno illustre, tutti animati dal naturale lodevole desiderio di affermarsi.

Non accennerò che i maggiori, diciamo meglio i più letti: lunga lista che va da Gerolamo Rovetta, da Matilde Serao, da Luigi Capuana a Gabriele D' Annunzio, a Grazia Deledda: e sovrastante a tutti, per la potenza della fantasia e per la profondità del concetto, Antonio Fogazzaro.

E fanno parte della eletta schiera i nomi di A. G. Barrili, di Neera, della Marchesa Colombi, di Emilio De Marchi, di Ugo Valcarenghi, di Alfredo Oriani, del Castelnuovo, del Verga, del Colautti, di Salvatore Farina, del De Roberto e altri ancora; non tenendo conto della falange di soldati volontari, o di ufficiali di complemento nel grande esercito della letteratura, piuttosto accesi nel desiderio di combattere, che sicuri di guadagnare la palma.

*
* *

Gerolamo Rovetta è il tipo del lavoratore infaticabile. Con uno dei suoi primi romanzi, « *Mater Dolorosa* » giunse in poche settimane a un successo invidiabile. Nutrito di letteratura francese, non riuscì a spogliarsi della facile e attraente tendenza alla imitazione; lettore troppo frettoloso di buoni libri

italiani che avrebbero potuto insegnargli, se non altro, la lucentezza e la purità della forma, scrisse e scrive in una lingua lombardo-veneta, che non ha neppure il merito di ricordare gli idiotismi della prima e dall'autore condannata edizione dei *Promessi Sposi.*

Eppure i suoi romanzi si lessero e si leggono avidamente: le Riviste e i giornali più autorevoli ne domandano la pubblicazione: gli editori vanno incontro all'autore con offerte onorevoli e lusinghiere. Ed è, bisogna pur dirlo, una popolarità meritata.

Perchè Gerolamo Rovetta è scrittore essenzialmente moderno; conosce, da quell'esperimentato uomo di teatro che è, il suo pubblico; e a questo pubblico che gli vuol bene, che lo segue, che lo applaude, egli empie la testa con racconti bene immaginati, con avventure interessanti, con una che vorrei chiamare psicologia in azione, colorita se non profonda, amabile in quella gaia disinvoltura di uno stile sovrabbondante di immagini, anche se le immagini appaiono talvolta stiracchiate, e messe in fila con un artifizio troppo palese.

G. Rovetta.

Il *Processo Montegù*, *I Barbarò*, *Sott'Acqua* (*La Signorina* fa parte della letteratura romanzesca del nuovo secolo) hanno dato al Rovetta una fama invidiabile.

Forse egli, affaccendato com'è in quella sua rapida e feconda produzione di commedie, di drammi, di romanzi, non scriverà mai un capolavoro: ma non si stanca, non si riposa, non depone un solo giorno la penna: e ai lieti successi, che gli sorridono d'anno in anno sul teatro, corrispondono e si accompagnano i successi non meno durevoli dei suoi romanzi. I quali possono anche considerarsi come documenti storici, per la riproduzione fedele e pittoresca della regione lombarda in cui vive l'autore.

* * *

Matilde Serao è un'altra lavoratrice instancabile: vorrei anzi definirla una martire del lavoro. Cominciò giovanissima la dura professione del giornalismo e scrisse novelle, racconti, bozzetti, cronache mondane che rivelarono in lei, ancora ignota, una singolare attitudine di scrittore.

Agguerritasi poi, con la pratica di alcuni anni, a vincere le difficoltà della forma e dello stile, si avventurò nel mare più vasto del romanzo, e rapidamente scrisse, troppo rapidamente, *Fantasia*, *La conquista di Roma*, *Cuore Infermo*, *Vita e Avventure di Riccardo Joanna*, *Il Paese di Cuccagna*, *Addio Amore!* Cito soltanto i più noti e i più letti, e lascio fuori La *Ballerina* e *Suor Giovanna della Croce* che son venuti dopo.

Ma delle duemila e più pagine circa dei suoi romanzi, poche sono destinate forse a sopravvivere alla fama della autrice. Matilde Serao, oppressa dalla necessità di produrre sempre, senza interruzione, di giorno in giorno, d'ora in ora, col proto che le strappa di sotto gli occhi le cartelle, con gl'impegni svariati che assume e ai quali si sforza di fare onore, non ha potuto tranquillamente limare le sue opere, impastate alla diavola, gettate nel forno rovente delle macchine tipografiche, fermate qualche volta a mezza cottura.

La Serao è fedele ritratto e viva riproduzione della fantasia e dell'ingegno meridionale: si abbandona e si lascia andar volentieri all'amabile cicaleccio, alla giocondità un po' prolissa, alla sentimentalità del carattere napoletano. Tutto le serve, di tutto si giova, pur che il numero delle pagine si moltiplichi: e in quelle pagine è un luccichio d'immagini così insistente, vi si palesa una vivacità di sentimenti così spiccata, che il lettore volentieri si lascia prendere all'amo. Nei romanzi di Matilde Serao qualche carattere d'uomo o di donna balza fuori con singolare evidenza: ma forse più che caratteri sono tipi: tipi di quella borghesia un po' artificiale, che per metà è riprodotta dal vero, per un'altra metà è il riflesso convenzionale di quell'altra borghesia, che s'impernia nella letteratura romanzesca della Francia. La Serao ha talvolta felici impeti di passione, sincerità immaginosa di sentimento: riesce mirabilmente nei piccoli episodi, nei piccoli quadri, nelle minuscole miniature: ma non ha l'ampiezza della linea, non ha la magnificenza dei pittori di grandi tele, anche se talvolta con l'abbondanza smagliante del colore riesce ad abbarbagliare, a sedurre, trascinare dietro al suo carro la folla dei lettori.

Matilde Serao (fot. Varischi e Artico, Milano).

*
* *

Autore di due romanzi, *La Giacinta*, *Il Marchese di Roccaverdina*, Luigi Capuana già esperto cesellatore di novelle e di bozzetti, ebbe la fortuna, invidiabile per uno scrittore, di suscitare sul suo nome e sull'opera sua vive polemiche.

Attorno alla *Giacinta* specialmente si schierarono due opposte falangi di critici: quelli che riconoscendo nel Capuana un seguace fervente del metodo Zoliano, si compiacevano di vedere trapiantata anche in Italia la scuola così detta *naturalista*: e quelli che, proseguendo la tradizione classico-romantica del Manzoni, accusavano il Capuana di disertare un campo che è tutto nostro, di aiutare la servitù letteraria dell'Italia, aggiogandola al carro degli stranieri.

Oggi quelle polemiche, piacendo a Dio, sono finite: e qualunque sia il giudizio che la posterità serba all'audace investigatore dei *documenti umani* quale

fu lo Zola, questo merito non potrà negarsi al Capuana, di aver saputo con i suoi romanzi, pure ispirandosi a *Madama Bovary* del Flaubert e alla *Teresa Raquin* dello Zola, offrire all'Italia un esemplare di romanzo moderno, uno studio felicemente accurato dei sentimenti, degli istinti, delle passioni del cuore umano, e di aver creato nel *Marchese di Roccaverdina* un carattere potentemente tragico. Luigi Capuana è narratore efficacissimo: e col pertinace studio, con una pazienza, direi, benedettina, è riuscito a possedere una forma sua, uno stile suo: anche è riuscito a trasfondere il calore delle sue convinzioni nella schiera, non so quanto numerosa, dei suoi seguaci.

C'è questo bensì da notare: che in Italia, fatta eccezione della legittima curiosità destata dai romanzi dello Zola, quei suoi metodi scientifici, quelle sue fisime della *eredità*, della *evoluzione*, della investigazione documentata è tutta roba che non fa breccia, che non attacca. Della vita abbiamo un concetto un po' meno pessimista di quello che balenò alla mente dell'autore dei *Rougon-Macquart*: accettiamo il brutto, anche il deforme, se artisticamente riprodotti, e lo spettacolo delle miserie morali esercita anche sul nostro animo una tal quale attrattiva: ma ai lucidi e sereni intelletti italiani piace di più un'arte consolatrice, che riproduca il bello ed il buono che pur sono nella natura umana. Ed ecco perchè è mancato finora ai romanzi del Capuana il pieno consenso e l'incondizionato suffragio della folla. Ma non gli è mancato il plauso della critica, che riconosce e pregia in lui la onesta coscienza dello scrittore e il fervido culto dell'arte.

Luigi Capuana.

*
* *

Il *Piacere*, l'*Innocente*, *Il Trionfo della morte*, *Le Vergini delle Rocce*, *Il Fuoco*, sono i cinque romanzi di GABRIELE D'ANNUNZIO, che o nella loro primitiva forma italiana, o in accurate traduzioni si sono sparsi per il mondo, ad attestare la non più discussa gagliardia di un ingegno privilegiato, di una fantasia ricca d'immagini, esuberante di colore, eccessiva sempre così nei difetti, come nei pregi. Il D'Annunzio è nato poeta lirico: e nel secolo che si chiuse col nome davvero grande di Giosuè Carducci, Gabriele D'Annunzio ha lasciato, come poeta, un'impronta non facilmente distruttibile. Cesellatore e miniatore meraviglioso di versi, l'autore dell'*Intermezzo* volle anche essere, tentò di essere il creatore della prosa moderna: e, per dare sfogo a un certo suo bisogno istintivo di magniloquenza e di ampiezza, scelse il vastissimo campo del romanzo.

Tardi si accorse il D'Annunzio, ma si guardò bene dal confessarlo, che

in lui faceva difetto la principal dote dello scrittore di romanzi: la facoltà inventiva: e si aiutò, come potè, con espedienti estrinseci, abbarbagliando gli occhi della gente con i fulgori di una forma splendida e insieme artificiosa, ricca di suoni, ma un po' vuota di significato: una forma che avrebbe dovuto, secondo la palese confessione dell'autore, rinnovare la nostra lingua e la nostra prosa italiana, come se i grandi prosatori del trecento, del cinquecento, dell'ottocento, dal Boccaccio al Leopardi, non avessero della prosa italiana fissate tutte le leggi. Smarritosi in questa sua illusione, l'autore del *Piacere* pensò che il romanzo potesse architettarsi anche senza le qualità che nel romanzo sono indispensabili: un argomento e un intreccio, personaggi, tipi e caratteri, un' azione che gradatamente si svolga, una lotta di sentimenti e di passioni.

Grazia Deledda (all'epoca dei suoi primi romanzi).

Onde nei romanzi del D' Annunzio manca la favola: o ella è così tenue, che sfugge e va a perdersi nelle lustre apocalittiche della forma.

I personaggi ci sono: ma a parte l'eterno e fastidioso protagonista, che è l'*io* trionfante dell'autore, quei personaggi paiono scaturire e discendere da quel mondo della luna dove Astolfo, a cavalcioni dell' ippogrifo, andò a ripescare il cervello di Orlando. Essi rappresentano una stonatura continua fra la realtà e l'idealità: e si annodano e si allacciano sempre in un perpetuo duetto, in cui serpeggia e si svolge insistente la medesima melodia, interrotta soltanto da lubrici silenzii; seppure non compongono, quei personaggi, come nelle *Vergini delle Rocce*, una mistica trinità di fanciulle esangui, evanescenti, linfatiche, che dovrebbero, per un mostruoso connubio col protagonista vanitoso, dar la vita fra tutt'e tre, anzi fra tutt'e quattro, al futuro re di Roma.

Sino a questo può giungere l'aberrazione di una fantasia erotica, e l'affannosa ricerca e la malata preoccupazione del simbolismo.

I difetti inerenti al metodo d'annunziano si palesano anche di più con l'ultimo romanzo: *Il Fuoco*, apparso appunto nell'ultimo mese del secolo tramontato. Più che romanzo, è la delirante apoteosi del protogonista, ossia dell'autore medesimo: è l'ultima incarnazione di un favoleggiato Narciso, che vaneggia e bamboleggia nella contemplazione della propria bellezza, della propria superiorità, del proprio genio. Perchè il protogonista è sempre lui, Gabriele d'Annunzio, si chiami Sperelli, Hermil, Aurispa, Cantelmo o Stelio Effrena: rasentanti tutti le minacciose soglie patologiche del manicomio: tutti idropici di gonfiezza spagnoleggiante, e imbevuti di artificiosità così achillinesca, da dare dei punti anche al buon secentista anonimo, autore del famoso manoscritto, e inventato dal Manzoni.

L'azione del *Fuoco* si svolge a Venezia: più che svolgersi, si gingilla e si culla, senza mai far cammino, come gondola legata all'approdo: emerge un istante a fior d'acqua, come striscia di terra lagunare che di lì a poco sia ringhiottita dalla marea: o anche si addormenta addirittura nelle vellutate carezze di periodi tondeggianti, come persona che pieghi il capo assonnato sotto il fascino di una cantilena insistente.

(Leggendo, o rileggendo i romanzi del d'Annunzio, non posso sfuggire alla malia diabolica delle comparazioni).

L'azione dunque è come non esistesse in quest'ultimo romanzo: ma si rannicchia o si circoscrive tra una barca e una sala, fra un giardino e una isoletta, fra una vetreria di Murano e una gita alle diroccate ville patrizie sul Brenta, in un interminabile duetto d'amore irto di melopee e d'accordi sinfonici, attraversato a quando a quando dalle note sacramentali del *leitmotiv*, nodulato con satanico orgoglio dal fastidioso protagonista.

La Venezia del *Fuoco*, adulterata cornice a un quadro di mostruosi simbolismi, non è la bella sultana che sorrise nei secoli agli artisti di tutto il mondo ; è invece una iperbolica successione di fantasmagorie, nutrite con grande artifizio da una immaginazione paradossale, e smisuratamente ingrandite da uno sforzo, da una tensione quasi dolorosa dell'irrigidito arco intellettivo.

Le armoniche proporzioni degli edifizi, le sinuosità dei canali, gli sbattimenti della luce, i divini tramonti autunnali slabbrano nel romanzo d'annunziano da ogni parte, si perdono, dileguano in quel mare ora corrusco, ora lattiginoso delle similitudini, delle autitesi, delle visioni: e la impressione immediata ehe ne scaturisce è di qualche cosa che trapassa perfino i cancelli dell' inverosimile.

E così l'anima nostra, anzi che slanciarsi desiosa dietro al volo dei mansueti colombi, che s'innalzano nel puro cielo fiammeggiante a incoronare i vertici dei campanili e le croci dorate delle cupole bizantine, è come violentemente gettata a terra da una tragica preoccupazione: la dove immaginiamo che echeggino le mille liete voci di una fra le più gaie e spensierate delle città italiche, non c'è, come l'autore esprime, si che il « muto adunamento delle pietre e delle acque »: e c'è anche un sognatore di gloria, e tutta una schiera di grottesche larve che lo attorniano, e una donna spettrale dal gesto strionico, una donna che porta in giro per il mondo la giovinezza sfiorita, e le misere carni cascanti , e la malinconica maschera teatrale con cui ridà la vita effimera e fuggitiva di un'ora ai capolavori dell'arte rappresentativa.

Sono i due amanti: degni invero uno dell'altro: che perdono un tempo prezioso nel dar risalto, in colloqui interminabili, a una indigesta e indigeribile gragnuola di epiteti, di similitudini, d'iperboli, di personificazioni, pur mettendosi a correre dietro a cotesto corteggio, non mai interrotto, ma pomposo ansante e sudante, di tutti i tropi possibili e immaginabili.

Tale il d'Annunzio romanziere: festosamente accolto in paesi stranieri, nella Francia specialmente, dove i suoi libri, con molta eleganza tradotti, ottengono successi di irrequieta curiosità: successi consacrati dalla moda e soggetti per ciò ai capricci della volubile dea.

Scrittore di mirabile fecondità, Gabriele d'Annunzio interrompe la sua

produzione romanzesca per comporre tragedie e drammi: torna a un tratto ad accendere i sacri fuochi della lirica, per ripigliare subito dopo le intera rotte pagine di un nuovo romanzo: vagheggia una ideale ricostruzione dell'antico teatro greco sulle colline di Albano, e il sogno, nella sua inebriata fantasia, gli sembra così prossiimo alla realtà, che quasi quasi avvia trattative con una ipotetica società di *trams* elettrici, per trasportare a prezzi ridotti, nel rinnovato teatro greco, il popolo romano, il quale alternerebbe le estetiche commozioni suscitate dalle tragedie di Sofocle, d' Euripide..... e di Gabriele d'Annunzio, con le copiose libazioni attinte ai mezzi litri e ai litri dei vini di Marino e di Frascati. E così lo scrittore e l'uomo, fusi insieme, offrono un esemplare curioso della natura umana. In uno dei suoi romanzi il d'Annunzio fa dire al protagonista, che la cosa da lui maggiormente desiderata è di poter essere un principe romano.

Antonio Fogazzaro.

Quel protagonista è l' autore stesso: ma perchè il desiderio deve andare a tener compagnia a quell'altro sogno del favoleggiato teatro d'Albano, l'autore forse se ne consola pensando di potere ottenere, dalle mistiche nozze con le tre fanciulle esangui e linfatiche delle *Vergini delle Rocce*, d' essere il padre putativo del futuro re di Roma.

Il pubblico dei lettori, quel gran pubblico che non ha nulla che vedere con la schiera d'iniziati per i quali il verbo d'annunziano non ha misteri, sorride, si stringe nelle spalle, e passa oltre, alla ricerca di libri più comprensibili, di commozioni artistiche più schiette, di una letteratura non campatasui trespoli del simbolismo.

*
* *

E ritorniamo così, con l'opera originale di un altro scrittore, nella umanità che soffre e che lavora, che ascolta e segue la voce imperiosa e tirannica della passione, che si agita nella ricerca affannosa della felicità.

Questo scrittore è una donna: nata e cresciuta nella selvaggia natura, tra i paesaggi austeri e caratteristici della Sardegna: è Grazia Deledda.

I neri e giovanili occhi di lei si sono dischiusi alla luce dell'arte, quando il secolo tramontava; ed ella è oggi una delle forze più promettenti nella letteratura del nuovo secolo.

Grazia Deledda, fatta conoscere all'Italia dalla rivista *Natura ed Arte*, ha

vissuto fino a venticinque anni nella sua isola, fra i paesaggi che descrive, in mezzo ai personaggi che mette in scena. La più illustre Rivista di Francia la *Revue des deux Mondes*, dice di lei che è la Giorgio Sand del suo paese: ma una Sand d'origine rusticana, e senza romanticismo: le cui geniali ispirazioni si compongono sopra tutto di memorie care.

E veramente i romanzi di lei sono la meditazione del suo passato, sono ritorni poetici alle impressioni incancellabili, lasciate nella sua mente e nella sua anima dagli uomini che ha conosciuti, dalle cose in mezzo alle quali ha vissuto. Onde può dirsi che pochi scrittori sono di lei più sinceri, pochi hanno saputo rendere con maggiore evidenza, e con più caldo soffio di poesia i grandi spettacoli della bella e infelice isola.

S. Farina.

Negli occhi di Grazia Deledda, nei suoi sentimenti, nel suo spirito, la Sardegna e il popolo sardo si sono fusi in meravigliosa armonia: e paesaggi e anime, sentimenti e passioni, istinti selvaggi e affetti delicati, superstizioni e abbrutimenti, tutto quello che vive, che palpita, che si agita nell'isola ingiustamente negletta, ha nella autrice una fedele amorosa interprete.

Ella medesima confessa, nelle lettere familiari che potranno essere un giorno pagine autobiografiche, di aver vissuto, fino oltre i venti anni, dei vaghi sogni che germogliano e scaturiscono dalla misteriosa voce del vento, dalla vista delle montagne, dal mormorio sommesso e dalle ombre opache dei boschi. Il canto degli uccelli, lo stormire delle foglie, le nuvole che passano, i ruscelli che zampillano, e le tradizionali canzoni della musica popolare, penetrando per gli occhi e per gli orecchi nella sua mente e nella sua anima, vi hanno suscitato i fantasmi dell'arte, e hanno fatto di lei uno scrittore.

Le prime novelle, i primi romanzi scritti da Grazia Deledda hanno la spontaneità, la freschezza, direi quasi l'aroma melodico delle canzoni sbocciate dalle labbra di un poeta primitivo.

Quello che racconta Giacomo Leopardi dei concittadini suoi del « natio borgo selvaggio » per i quali « argomento di riso e di trastullo son dottrina e saper » potrebbe ripeterlo con altre parole, lo ripete anzi negli appassionati sfoghi epistolari Grazia Deledda.

E meno male che il Leopardi era un uomo. La Deledda invece, fanciulla modesta non uscita mai dall'isola, anzi non allontanatasi quasi mai dalla minuscola città di Nuoro, era soggetto di scandalo per quella gente zotica, ignorante, superstiziosa, che non ammette possa una donna occuparsi d'altro che di faccende domestiche.

E neanche oggi, oggi che la fama dei grandi successi di lei ha attraversato il mare, e s'è diffusa e si diffonde ogni giorno di più nell'isola, neanche

ggi le più ostinate prevenzioni sono vinte. Festeggiano la Deledda, quando nei mesi della quiete estiva torna ad abitare col marito nella casa paterna: ma gli antichi ombrosi sospetti non si dissipano.

Una donna che scrive, che stampa, che è cercata dagli editori, che riceve cospicue offerte dai maggiori giornali e dalle più riputate Riviste perchè dia loro le primizie dei suoi romanzi, non ha più nulla di comune con le donne del suo paese, anzi col paese stesso. È diventata una straniera.

Gli ultimi tre romanzi, *Il vecchio della montagna, Elias Portolus, Dopo il Divorzio*, sono stati giudicati dalla critica unanime come piccoli capolavori. Paesaggi e caratteri, sentimenti e passioni, tutta la vita intima di un popolo rude, forte, che vive a contatto con la natura, sono riprodotti dalla Deledda con una sicurezza, un magistero, una rapidità di concezione, che fanno di lei uno scrittore originale e possente.

Ella vive dell'anima dei suoi personaggi, dell'anima e della poesia delle cose: ella racconta e dipinge la sua patria, ed è veramente il poeta rivelatore della Sardegna. Analisi psicologica, narrazioni drammatiche, appassionate scene d'amore; e sempre, dappertutto, quasi ad ogni pagina, un lembo di quel cielo, di quelle montagne, di quei prati immensi, e di quel mare che azzurreggia lontano, tutto questo è raccontato e descritto con una sicurezza e un rilievo straordinari.

Apro a caso le pagine del romanzo pubblicato nel 1900: *Dopo il divorzio*. La giovine moglie del condannato torna al paese, lassù nella montagna, dopo avere assistito alla tragica condanna del marito alla Corte d'Assise. Così scrive Grazia Deledda.

« E cammina cammina, venne il tramonto, e dall'alto delle montagne si vide il mare stesso come una fascia di vapori azzurrognoli nel chiaro orizzonte. Al di là delle brughiere, formate di macchie così potenti che resistono ai pazzi venti invernali ed alle saette del solleone, sugli altipiani melanconici, sorgenti come isole sconosciute in un mare di luce e di solitudine, sta il paesello..... I pascoli verdi, intersecati di roccie, in primavera folti di asfodelo e fragranti di menta e di timo, e i campi di frumento raggiungono e circondano il piccolo gruppo delle casette costrutte di pietra schistosa, lucente come argento brunito; e grandi alberi ombreggiano qua e là quel nido di quaglia posato fra il grano: in lontananza si vedono verdi linee di tamerici, foreste di timo e di corbezzoli, e gli sfondi infiniti dell'altipiano, stesi sotto un cielo chiaro, di una dolcezza e d'una tristezza indicibili. A destra, su questo cielo, posano, come immense sfingi, azzurre al mattino, color lilla al meriggio, e violacee o bronzine alla sera, le montagne solitarie, rigate di foreste, animate da aquile e da avoltoj ».

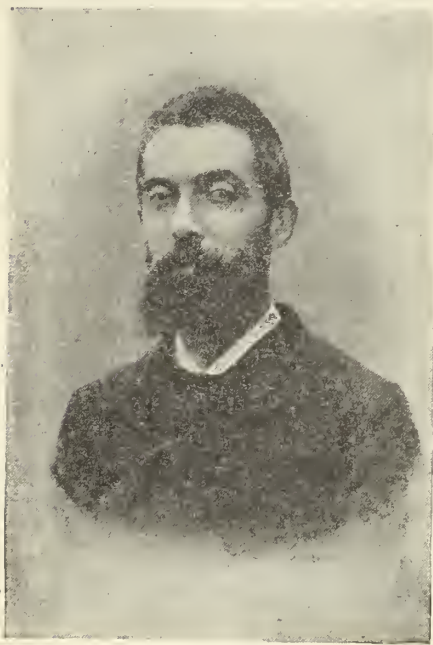
*
* *

Gli avversari del Fogazzaro dicono di lui, con un sorriso sardonico un po' forzato, che è il romanziere delle signore: che egli deve alle signore quelli che in gergo commerciale si chiamano successi di libreria. Lasciamo stare la causa: ma l'effetto esiste. Dopo la grande diffusione dei libri di viaggi di Edmondo De Amicis, nessuno fra gli scrittori italiani di romanzi gode

simpatie così larghe, e vede moltiplicarsi le edizioni dei propri volumi come Antonio Fogazzaro.

Romanziere delle signore: ammettiamolo pure: ma anche uno degli ingegni più tersi, una delle fantasie più eleganti, una delle menti più oneste, fra quanti si ascrissero al sacerdozio delle lettere. Il Fogazzaro è veramente il romanziere moderno. Come nei romanzi storici della prima metà del secolo si fece servire la storia quale impulso ed eccitamento alla conquista della libertà e della indipendenza, così il Fogazzaro mette in scena la società moderna, per raggiungere una vagheggiata idealità della vita, per nobilitare con la virtù del sacrificio la depressa e avvilita natura umana.

Nemico d'ogni volgarità, Antonio Fogazzaro cerca i fatti ed i personaggi dei suoi romanzi al di fuori dell'ambiente comune: ma quando ha bisogno di pescarvi tipi e caratteri, dà la stura, se così posso dire, alla vena dell'umorismo, che sgorga abbondante dalla sua fantasia, ed è anzi una delle caratteristiche del suo ingegno.

Il primo romanzo, *Malombra*, non trovò un editore acquirente: dovette il Fogazzaro stamparlo a proprie spese: e in pochi anni se ne vendettero parecchie migliaia di copie. Il pubblico dei lettori, a traverso l'atmosfera un po tetra onde si aduggia la vita delle persone, che chiude come in una tenebra di mistero i fatti, che perfino ai paesaggi imprime un colore quasi tragico, codesto pubblico comprese di trovarsi innanzi a uno scrittore di razza: e il pubblico, che ha più spirito e più buon senso del signor di Voltaire, non si ingannava.

E. De Marchi

Liberatosi ben presto dagli imbarazzi delle inevitabili inesperienze, assurse il Fogazzaro, nei romanzi scritti dopo, ad altezze non mai raggiunte da alcuno dopo il Manzoni. Potè dirsi, sebbene con intenti diversi e con forma tutta sua, il vero erede dell'autore dei *Promessi Sposi*. Nel *Daniele Cortis* e nel *Mistero del poeta* non solo mantenne, ma superò le universali aspettative, per la mirabile dipintura e per la umanità dei caratteri, frutto paziente di un profondo studio psicologico. Quando poi apparve il *Piccolo Mondo antico*, prima parte di una trilogia non ancora compiuta, avemmo in tutta Italia manifestazioni di schietto entusiasmo. Quel ritorno agli anni che precedettero la rigenerazione italiana, quella rappresentazione così animata, così viva, così commovente, di lotte intime che si combattevano fra i protagonisti del domestico dramma, e l'accorata tenerezza, che si diffonde dal principio alla fine del volume, sì che molte scene strappano ai nostri occhi le lacrime, dettero al *Piccolo Mondo antico* la palma su tutti gli altri romanzi contemporanei. Esso chiude degnamente il secolo: e chi dovrà scrivere, quando che

sia, la storia del romanzo italiano nel secolo ventesimo, dovrà incominciare con la seconda parte della trilogia « *Piccolo Mondo moderno* » che si riallaccia artisticamente all'altro romanzo.

La via lunga ne sospinge: e manca lo spazio per discorrere diffusamente di un'altra eletta schiera di romanzieri che degnamente occupano tutta la seconda metà del secolo.

Fra questi uno dei più notevoli per la originalità degli intrecci, per la potenza rappresentativa, e per una felice e inesauribile vena di schietto umorismo è Salvatore Farina: originale anche per una tal quale sua ritrosia a farsi avanti, a far parlare di sè: e per questo appunto raramente discusso dalla critica, mentre la folla dei lettori sinceramente lo ammira. Chi volesse domandare a quale scuol appartenga l'autore del *Che dirà il mondo*, del *Caporal Silvestro*, e di tanti altri romanzi e racconti che ottennero una meritata celebrità, non troverebbe facilmente una risposta. Salvatore Farina è il romanziere indipendente, che riconosce soltanto la supremazia di una scuola: quella del buon senso: dacchè i personaggi da lui creati, e l'intreccio dei fatti immaginati mai non escono dalla cerchia della vita reale, ma una vita che si abbella dei luminosi riflessi dell'arte.

G. Verga.

Sdegnoso di ogni camarilla, aborrente da tutte le combriccole di mutuo incensamento, il Farina vede passare dalla finestra la folla degli inetti, che vanno affannosamente in cerca di una celebrità inafferrabile: poi rientrato nella solitudine operosa delle sue artistiche contemplazioni, lo scrittore prosegue ad accarezzare i fantasmi della sua immaginazione, e rievoca i ricordi della tramontata giovinezza.

Uno dei più fecondi romanzieri degli ultimi quarant'anni è il genovese Anton Giulio Barrili. Dopo aver combattuto da valoroso nelle schiere garibaldine, deposto il fucile impugnò la penna: e quetati oramai gli ardori belligeri, fu il pacato e sereno romanziere della borghesia intellettuale. Il Barrili non ha scritto meno di quaranta romanzi: storici, leggendarii, fantastici: ma animati tutti dal sano proposito di vivere di vita propria, senza le facili reminiscenze, e senza obbedire al fascino pericoloso della letteratura francese. Nè con l'andare degli anni si può dire che i romanzi di lui invecchino: il *Giudizio di Dio*, *Capitan Dodero*, *Come in sogno*, la *Famiglia Polidori*, *Il Biancospino*, si leggono oggi volentieri come nei primi anni della loro pubblicazione: e la verde vecchiezza dell'autore fa sperare che di nuovi avori genialissimi vorrà arricchire il secolo ventesimo.

Enrico Castelnuovo è l'assennato romanziere a cui non piacciono gli arruffati intrecci, le comtiplicate passioni, le effervescenze e le apocalittiche pistolettate dei superuomini. Egli invece racconta i fatti, descrive la vita tali quali si svolgono nella società contemporanea, e questa e quelli si manifestano nella luce talvolta malinconica, tal altra umoristica della realtà. I caratteri ideati dal Castelnuovo hanno il pregio della consistenza artistica: e raro è il caso che non spicchino in felici rilievi. *Prima di partire*, *Alla finestra*, *La Contessina*, *Dal primo piano alla soffitta*, *Lauretta*, e quel *Filippo Bussini juniore* che è forse l'opera più meditata e più riuscita, collocano il Castelnuovo nelle prime file dei romanzieri contemporanei.

La morte recente di Emilio De Marchi spense una delle fantasie più amabili, uno dei cuori più aperti alla squisita gentilezza degli affetti umani, uno dei pittori più fedeli degli spettacoli della natura. Nei suoi romanzi (*Il Cappello del prete*, *Demetrio Pianelli*, *Col fuoco non si scherza*, e cito soltanto i migliori) è un avvicendarsi di scene piacevoli, di personaggi felicemente ideati, d'intrecci di casi che commuovono, che interessano, che fanno, direi, ondeggiare l'animo del lettore in una continua temperanza di sorrisi e di lacrime. Innamorato della campagna, dei monti, del lago, Emilio De Marchi si compiace di accarezzare con squisitezza d' immagini, e di riprodurne in forbito stile le svariate bellezze, la pace tranquilla, il verde intenso, i rumori e i mormorii indistinti, le luci, le collere, l'azzurro. I quadri animati dei suoi romanzi hanno sempre splendide cornici, che ne fanno risaltare di più i pregi: e quell'atmosfera di rassegnata malinconia, che pare soprannuoti alle vicende dei personaggi, si trasfonde nei lettori e gl'immerge in una meditazione filosofica sulle molte miserie e sulle brevi gioie della vita umana.

Tutto diverso dal De Marchi è Alfredo Oriani: torbido intelletto, fantasia impetuosa, scalpellatore di concetti e di frasi ardite, originali, paradossali spesso, che dànno al suo stile una impronta di singolare efficacia. L'Oriani, vagheggiato un soggetto, se ne innamora così intensamente, che quando poi lo svolge in quella sua forma a scatti nervosi, in quel suo stile luccicante e compatto, si è già trasfuso nell'anima delle creature da lui ideate, vive della loro vita, e sente in sè la ripercussione dei loro sentimenti, delle loro passioni.

Dovendo in un suo romanzo condurre uno dei personaggi, deliberato al suicidio, a sfracellarsi di notte sotto un treno spinto a grande velocità, andò lui stesso, l'autore, a mettere il capo (d'accordo, m'immagino, col cantoniere amico) sopra un binario di strada ferrata, volgendo gli occhi dalla parte d'onde il treno doveva giungere, per ritirarsi precipitoso indietro, quando la locomotiva fiammeggiante e sbuffante fosse a pochi metri da lui. E questo fece per esser più fedele interprete delle sensazioni fisiche provate dal suicida.

L'*Al di là* di Alfredo Oriani non è certamente un capolavoro, ma fra i romanzi contemporanei sta nel numero di quelli che più volentieri sono stati letti e con maggiore animazione discussi. Ora l'irrequieto Oriani ha voltate le vele della sua navicella verso i mari infidi del teatro drammatico.

Gagliardo e originale scrittore di novelle più che di romanzi, è Giovanni Verga. Scrisse romanzi quando il potente suo ingegno di novelliere gli ebbe

aperta la strada alla popolarità, in quel pubblico intellettuale che dal 1860 al 1880 vagheggiò forme nuove, e porse compiacente l'orecchio ai felici ardimenti della letteratura così detta verista.

Nei tre più notevoli romanzi del Verga *(I Malavoglia, La storia di una Capinera, Mastro don Gesualdo)* rifulgono tutte le qualità di uno spirito acuto ed osservatore, studioso e pittoresco riproduttore dei costumi di una regione italica (la Sicilia) di cui potrebbe dirsi essere il Verga lo storiografo geniale. E a lui dobbiamo, più che ad altri romanzieri o autori di novelle, il felice divorzio da una rettorica formale, che aveva per tanti anni cullate le nostre menti. Rigido, sintetico, quasi inelegante nello stile, e curante nella forma più dell'evidenza della cosa voluta esprimere, che della parola destinata a rappresentarla, il Verga lascia una durevole impronta nella letteratura romanzesca della fine del secolo: ed egli è veramente un caposcuola.

A. Colautti.

Tutti i cuori sensibili daranno ancora per molti anni la preferenza su molti altri libri alla *Storia di una Capinera:* che è la dolorosa storia di una anima condannata al chiostro, che si consuma, si strugge e rimane tragicamente annientata sotto i colpi micidiali di una passione amorosa. Nè fu per il Verga piccolo ardire questo: di trattare un argomento, che l'ala poderosa del genio manzoniano aveva sfiorato con l'immortale episodio della Signora di Monza. Ma è diverso l'ambiente: sono diversi i procedimenti artistici; sì che all'autore è riuscito destramente di evitare il pericolo dei ricordi.

* * *

Fra gli scrittori che non si addormentano sui conquistati allori (dormiente è da qualche anno il Verga) merita un posto d'onore FEDERIGO DE ROBERTO, autore della *Sorte*, *di Ermanno Raeli*, di *Illusione*, di *Documenti umani.*

Il De Roberto è sopratutto scrittore coscienzioso: i suoi romanzi non mirano soltanto al diletto degli sfaccendati, ma tentano risolvere taluno degli infiniti problemi che agitano il mondo moderno. I suoi romanzi sono principalmente sociali: ma di una sociologia psicologica, che ammette e vuole lo svolgimento e il contrasto di sentimenti e di passioni umane. Credo d'indovinare che gli autori prediletti del De Roberto, fra i moderni, sieno Paolo Bourget e Eduardo Rod: ma non potrei dire che ne sia imitatore, eccetto che nella nobiltà castigata dello stile. E appunto come quei due, come il Bourget più specialmente, il De Roberto riesce spesso un po' freddo, quasi si compiaccia nell'atmosfera alquanto grigia onde son circonfusi i suoi personaggi.

Tutto diverso da lui, tutto impeti, scatti, veemenze di forma e di stile, fino a cominciare un suo romanzo con la parola « Accidenti! » è ARTURO COLAUTTI: impavido moschettiere della letteratura romanzesca e giornalistica; immaginoso creatore di paradossali sentenze, che profonde con uguale prodigalità nei racconti, negli articoli per giornali e per riviste, perfino nei poemi: chè non c'è forma letteraria, in prosa o in versi, ch'egli non abbia voluto tentare. *Il Figlio* e *Fidelia* sono le opere sue migliori; quelle che, pur serbando i difetti inerenti all'ingegno dell'autore, spiccano per una tal quale audace originalità nella invenzione dei caratteri. Tutti però i romanzi del Colautti risentono di quella sua fretta spasmodica nel concepire e nello scrivere, che dà l'immagine dell'uomo perpetuamente affaccendato.

*
* *

Un capitolo a parte meriterebbe lo studio di un romanzo, pubblicato dopo la morte dell'autore: un romanzo che i denigratori superbi dissero architettato all'antica, e non compresero essere cotesto il più bello ed ambito elogio.

Autore di questo romanzo, che s'intitola *Le Confessioni di un ottuagenario*, è IPPOLITO NIEVO, il prod ufficiale garibaldino, che travolto nelle onde burrascose di un naufragio, sparì misteriosamente insieme con la nave che lo conduceva, dopo la guerra del sessanta, da Napoli a Genova.

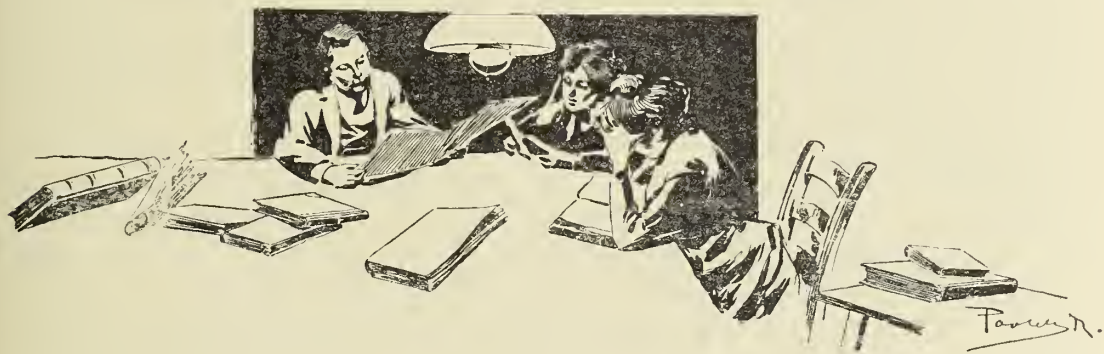
Ippolito Nievo.

La morte gl'impedì di correggere e di limare l'opera sua: raccolta in eredità da una elettissima donna, che fu onore della poesia italiana ed ebbe nome Erminia Fuà-Fusinato, ottenne in una prima e poi in successive edizioni largo consenso di ammirazione, non ancora spentosi dopo quarant'anni circa. Sono ottanta anni della vita di un uomo: autobiografia di un immaginario personaggio, che assiste fanciullo, in un vecchio castello del Friuli, agli ultimi ridicoli aneliti del feudalismo, che vede lo sfacelo e la caduta della repubblica veneta, e segue poi d'anno in anno, a traverso romanzesche vicende di fatti e di uomini, di sentimenti e di passioni, il grande movimento d'italianità che fa capo alle guerre d'indipendenza nazionale.

Libro originale per la stupenda creazione di tipi e di caratteri, per la drammatica successione di casi, *Le Confessioni di un ottuagenario* serbano ntatte le tracce luminose di un ingegno che avrebbe potuto dare all'Italia, se la morte non ne avesse troncate improvvisamente le ali, il vero esemplare del romanzo moderno, quale ancor lo vagheggiano le menti non offuscate dalla faticosa smania e dalla fastidiosa ricerca delle tesi sociali.

Una eletta schiera di donne scrittrici, emule della gloria di Giorgio Sand, ha onorato il romanzo negli ultimi trent'anni del secolo. Nascoste a metà

nei veli trasparenti del pseudonimo, hanno contribuito ad arricchire la nostra letteratura con opere virilmente concepite, e svolte con molta grazia e con molta gentilezza di sentimenti.

Quale delle valenti scrittrici, che non deposero ancora la penna, merita il primo posto? Forse Neera con *Addio!* con *Lydia*, col *Marito dell'Amica?* O forse Bruno Sperani con l'*Avvocato Malpieri* e col *Romanzo della Morte?* o Cordelia con la *Forza irresistibile,* con *Dopo le nozze*, o con le *Catene?* o la Marchesa Colombi con una serie di racconti e di romanzi piccoli di mole (così i *Racconti di Natale* e *La gente per bene)* ma ricchi di sani ammaestramenti che educano dilettando? Ardua domanda, e più ardua risposta. Tutte hanno dell'arte un concetto sano e moderno; tutte hanno dato e dànno prove di amore irresistibile al bello ed al buono: tutte hanno trovato e trovano una numerosa schiera di lettori e di ammiratori. Delle loro opere meno perfette farà giustizia il tempo, che è galantuomo non ostante non sia femmina, ma di ciascuna delle infaticabili scrittrici uno o due libri rimarranno, ad attestare che l'ingegno muliebre nulla o poco ha da invidiare alle superbe vantazioni dell'altro sesso.

VIII.

Il romanzo russo — il romanzo inglese — il romanzo tedesco.

Quattro nomi — nomi giganti — riassumono il romanzo russo nel secolo decimonono: Gogol, Tourguenief, Dostoïevsky, Tolstoï.

Il verso manzoniano « qual raggio di sole tra nuvoli folti » potrebbe darci la immagine di quel che sia il carattere slavo, intraveduto nei racconti e nei romanzi dei quattro celebri scrittori. Il male è, che in Italia, del romanzo russo se ne discorre più di quello che non si legga e non si studii: ond'è che della cognizione della complessa anima slava, della vita morale e intellettuale, della civiltà ancora primitiva, ancora suffusa di misticismo orientale che è tanta parte della Russia moderna, non giungono a noi che affievoliti echi, e, quel che è peggio, a traverso traduzioni spesso arbitrarie e raramente fedeli.

Gogol può veramente dirsi il precursore del romanzo russo moderno. L'opera sua maggiore, *Le Anime morte*, bizzarra miscela di realismo e di fantasticheria macabra, d' umorismo crudele e di spietata caricatura, è il libro a cui s'ispirarono gli scrittori venuti dopo: è, per la Russia, l'opera nazionale per eccellenza, come per la Spagna il *Don Chisciotte* del Cervantes. *Le Anime morte*, concezione arditissima, costituiscono, a così dire, il fondamento dello spirito nazionale: da un mezzo secolo circa i personaggi del singolare romanzo sono proverbiali in tutta la Russia, e ciò che cotesti personaggi dicono, motti arguti, sentenze paradossali, acutezze psicologiche, si ripete universalmente come patrimonio proverbiale della nazione.

Gogol non scrisse più nulla, dopo aver pubblicato a trentatre anni le *Anime morte:* e morì poco più che quarantenne, nel febbraio 1852. Al Tourguenief, che lo chiamò pubblicamente grande uomo e grande scrittore, toccò in punizione, inflittagli dal sospettoso governo dello Zar, l'esilio nelle sue terre: ma il giudizio del Tourguenief è stato confermato dalla posterità. Non v'è scrittore russo vivente, che non saluti in Gogol il padre della letteratura nazionale, che non riconosca in lui il creatore della prosa e della lingua moderna.

Tourguenief è l'erede legittimo, il continuatore della gloria di Gogol: l'iniziatore, fin dal 1840, di quella nuova letteratura, che già comincia ad

ispirarsi alle idee d'occidente. La silenziosa Russia, paragonabile ai suoi fiumi che vivono sei mesi dell'anno sotto i duri pavimenti di ghiaccio, che al di fuori della vista e dell'udito sembrano immobili, e pur non ostante continuano sotto la crosta gelata il sempiterno viaggio verso il mare, la mistica Russia, inerte e taciturna alla superficie, si avviava lenta e solenne alla complessità delle nuove idee venute di Francia, idee di libertà, di socialismo, di uguaglianza. Araldo di quelle idee è Ivan Tourguenief.

Divenuto celebre a un tratto per una raccolta di *Racconti di un cacciatore*, esiliato nelle sue terre perchè imbevuto d'idee rivoluzionarie e antischiaviste, meditò e scrisse i suoi primi romanzi: *Rondine*, studio morale e filosofico di un carattere: e *Il Nido di signori*, in cui è delineata una di quelle singolari figure muliebri, che servirà poi di modello a tutte o quasi tutte le eroine del romanzo russo contemporaneo. Più tardi egli tornerà ai prediletti studî dell'ambiente sociale; e alla vigilia della emancipazione dei servi scrive il suo capolavoro *Padri e figli*, che si diffonde rapido per il mondo e solleva critiche, ammirazioni, entusiasmi. Erano gli anni della rigenerazione morale della Russia: una nuova luce d'aurora metteva in fuga le tenebre, e dappertutto fremeva un salutare risveglio di forze e di speranze, da troppo lungo tempo rimaste compresse. I voti più ardenti di Tourguenief erano sodisfatti: egli assisteva alla rinascita del suo paese, e provava il legittimo orgoglio di avervi contribuito con le proprie opere.

N. V. Gogol.

D'allora in poi viaggiò molto in Europa, lieto della popolarità che circondava d'una luminosa aureola il suo nome. Ma perduta di vista, a dir così, la patria, in cui non soggiornò più che a varî intervalli e alla sfuggita, smarrì in parte il concetto animatore delle vagheggiate riforme: e in uno degli ultimi romanzi « *Terre Vergini* », provatosi a descrivere il mondo sotterraneo che incominciava allora a impensierire l'Impero, non sfuggì all'irrimediabile difetto di chi scrive di maniera.

Il Tourguenief credette di poter dare forme sensibili e spiccato rilievo alle torbide e confuse aspirazioni dei nikilisti: ma la sua fu come l'opera manchevole del fotografo, a cui non riesce sprigionare che in modo imperfetto dalla lastra la immagine fotografata.

Egli rimane, ciò non ostante, una delle figure più belle, più originali, più vive, nel gruppo statuario e monumentale della letteratura russa contemporanea. E il nome suo si ricollega strettamente a quello di LEONE TOLSTOI, anche perchè una delle ultime lettere, scritte nel suo letto di morte dal Tourguenief, è diretta all'autore di *Guerra e Pace*.

« Amico mio (così scriveva il morente) ritornate ai prediletti studî letterarî. Oh come sarei felice se mi dicessero che ascolterete la mia preghiera! Amico mio, grande scrittore della nostra terra russa, esaudite questo mio voto. Vi stringo un'ultima volta sul mio cuore, voi e tutti i vostri ».

Simile al soldato moribondo, Ivan Tourguenief affidava ad altre mani le armi della battaglia, e moriva tranquillo, in tutto il fulgore e in tutto il prestigio di una gloria immortale.

Quella che potrebbe dirsi « la religione della sofferenza umana » ebbe una splendida e malinconica personificazione in Dostoievsky. Uscito dalla medesima scuola del Tourguenief, animato dalle medesime idee di generosa rivolta, accesi l'uno e l'altro nel sentimento ineffabile della « simpatia umana », questa simpatia diventò in Dostoievsky una pietà disperata per gli umili. Tale è il carattere dominante nei romanzi dello scrittore moscovita.

Nato in un ospedale di poveri, perchè suo padre v'era impiegato come medico, ebbe il Dostoievsky fin dall'infanzia lo spettacolo del dolore, della malattia, della morte: e queste sue prime impressioni non gli uscirono mai più dalla mente. Volle da giovine essere ingegnere militare: ma inebriato dalla lettura dei romanzi di Gogol, suo vero maestro, e di Balzac, di Eugenio Sue, di Giorgio Sand, si ritirò ben presto dalle brighe dell'amministrazione tecnica, e volle essere scrittore. E lo scrittore combattè per quarant'anni un duello feroce fra sè e la miseria, alla ricerca affannosa del pane quotidiano.

Scrisse a ventitrè anni il suo primo romanzo *I poveretti*: libro inspirato alla realtà della vita, scritto con una maschia e tragica vigoria, tutto impregnato di lacrime e di singhiozzi: uscito, più che dalla mente, dal cuore sussultante del romanziere.

Ascritto a una congrega di congiurati, Dostoievsky fu insieme con i compagni condannato a morte nel 22 dicembre 1849. La lettura della sentenza fu fatta nella pubblica piazza: e segnando il termometro Rèaumur ventun gradi sotto lo zero, dovettero i prigionieri ascoltare la sentenza vestiti soltanto della camicia; e la lettura durò una mezz'ora. Condannati alla fucilazione. Un ufficiale ordina ai soldati di caricare le armi, ordina l'*attenti*! Già i fucili si abbassano verso i petti dei congiurati, quando si vede sventolare una banderuola bianca: l'Imperatore commutava la pena; invece della fucilazione la Siberia. All' Imperatore Nicolò piacevan questi terribili feroci scherzi.

La condanna di Dostoievsky fu di quattro anni di lavori forzati in Siberia, con la perdita della nobiltà e dei diritti civili. Lo sventurato, messo a contatto con i più volgari malfattori, espiò la durissima pena, occupato in lavori manuali inutili e penosissimi. Liberato finalmente e fatto ritorno nella società dei viventi, scrisse il meraviglioso romanzo *Memorie della casa dei morti*: una lunga drammatica serie di episodî, una funebre lanterna magica di personaggi che sfilano silenziosi per quelle immense solitudini, dove si può veramente dire che tenga il suo quartiere generale la morte.

In quei quattro anni l'autore, nascosto in un personaggio del romanzo, osserva e studia quelle povere anime di deportati, cerca sotto quelle fisono-

mie, o silenziose o feroci, le linee dei caratteri, e li analizza nella parte più intima dei loro istinti, dei loro sentimenti, delle loro passioni.

Egli, l'autore, vive nella compagnia di uomini, rei anche delle più gravi colpe, ma egli non vuol pensare ai delitti da loro commessi: vuole invece diffondere sugli sciagurati il tesoro della sua commiserazione, per rintracciare e scoprire in essi una divina favilla, che sussiste anche nel malfattore più abietto.

Vede anche dei martiri volontarî, assaliti dalla voluttà di una punizione meritata. C'è per esempio un condannato di condotta esemplare, che un bel giorno colpisce con una pietra un suo superiore, col fine premeditato di esser flagellato con le verghe, e subire così volontariamente l'aculeo del dolore fisico.

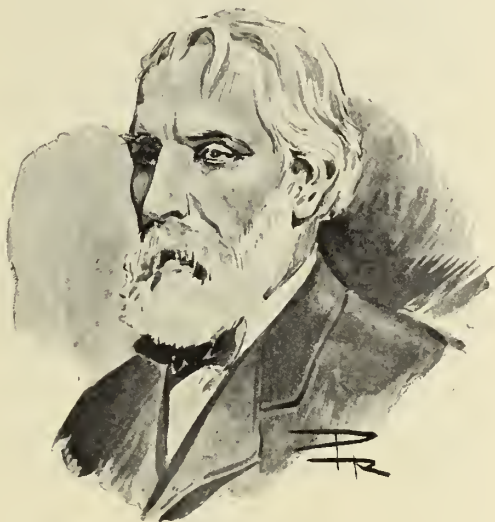
Nell'altro suo romanzo, *Delitto ed Espiazione*, Dostoievsky si tratterrà ancora e si compiacerà a spiegare il significato mistico dato dal popolo russo al dolore umano, a cui va incontro deliberatamente, quasi volesse trarre dal dolore una forza purificatrice ed espiatoria. È forse questo il capolavoro dell'autore, certamente uno dei più bei romanzi della seconda metà del secolo per il profondo studio di psicologia criminale: romanzo che un critico sottile definisce un duello fra lo scrittore che vuole imporre col fascino della sua immaginazione una verità da pochi accettata, e la resistenza nervosa dei lettori che rimane finalmente soggiogata. *Delitto ed Espiazione* fu il grande avvenimento letterario dell'anno 1866 in Russia.

Ivan Tourguenief.

Gli ultimi suoi romanzi, anche dai più fanatici ammiratori, sono giudicati con giusta severità. Si stendono in lungaggini fastidiose: non hanno dell'antica potenza creatrice che radi e fugaci lampi. Ma l'uomo fu e rimase popolarissimo in tutta la Russia. Era tramontato l'astro di Tourguenief; Tolstoï non aveva ancora conquistate le folle. Inaugurandosi il monumento al grande poeta nazionale Pouchkine, il discorso commemorativo fu detto dal Dostoievsky, e il popolo, acceso d'entusiasmo e di commozione, pianse alle infiammate eloquenti parole dell'oratore, e lo portò in trionfo, dopo aver presa d'assalto la tribuna per vederlo più da vicino, per toccarne le mani, le vesti, la persona. Uno studente, vinto dalla commozione, svenne.

Dostoievsky morì un anno dopo: nel febbraio del 1881. Più di centomila persone presero parte al trasporto funebre dello scrittore, che fu, più d'ogni altro, l'interprete fedele e coscienzioso della grande anima russa.

*
* *

Il romanzo di costumi, nato in Russia col Tourguenief, entrato nelle regioni della psicologia col Dostoievsky, diventa col Tolstoï il propagatore

di quello stato dell'anima russa che prese il nome di nikilismo. All' età di cinquantacinque anni il Tolstoï stesso così racconta la storia della propria anima.

« Ho vissuto cinquantacinque anni: passati i quattordici o quindici della infanzia e della adolescenza, ho vissuto per trentacinque anni nikilista, nel vero senso della parola: non socialista o rivoluzionario secondo che comunemente s'intende: ma nikilista vero e proprio, cioè spoglio di qualsiasi fede ».

Tolstoï è un nikilista: ma non che le nebbie trascendentali di questa filosofia del nulla ne offuschino la intelligenza e la facciano veleggiare nelle regioni dell'indeterminato, vediamo invece splendere in lui una lucidità e una penetrazione meravigliose, quando studia scientificamente i fenomeni della vita. La realtà delle cose che colpiscono i sensi, il gioco e il contrasto delle passioni umane, i rilievi e le sfumature, i turbamenti, le trepidazioni delle coscienze, hanno in Tolstoï l'interprete più accurato e più preciso. Egli studia la fisonomia della società contemporanea con la profondità del filosofo , e penetra con occhio d'aquila nei più tenebrosi ripostigli dell'anima umana.

Guerra e Pace porta in fronte il titolo di romanzo: ma è piuttosto un vivente quadro della società russa durante le grandi guerre napoleoniche dall'ottocentocinque al quindici, e il vero protagonista del libro è la Russia, nella epica lotta per combattere e per respingere lo straniero.

Il filo del racconto è tenuissimo , ma serve a congiungere insieme capitoli di storia, di filosofia, di politica: meravigliose fra tutte, per il colore descrittivo, le battaglie di Austerlitz, di Friedland, di Borodino: e stupendi i ritratti dei due imperatori, Napoleone e Alessandro, e colti, si direbbe, dal vero gl'intrighi e la vita della corte.

Il secondo e anche il più celebre romanzo di Tolstoï è *Anna Karènine:* specchio fedele della società contemporanea russa, come *Guerra e Pace* fu la riproduzione della società dei primi anni del secolo. Nel nuovo romanzo, non ostante le contrarie apparenze, l'autore si è proposto di scrivere un libro improntato alla più austera moralità, mettendo a contrasto il dovere e le seduzioni fascinatrici della passione, una vita che esce violentemente dalla regolarità , e un amore legittimo che si svolge tranquillo e felice nelle pure gioie della famiglia.

Scrittore essenzialmente *naturalista* (la parola non ha il vocabolo corrispondente nella nostra lingua), Tolstoï accetta il principale dogma della scuola, cioè la impassibilità. Egli è un pessimista, a malgrado di tutte le evoluzioni morali del suo spirito che resero attonito il mondo moderno: e lo scrittore pessimista è l'impassibile giudice dei suoi personaggi: simile, direi, a un presidente della corte criminale che giudica gl'imputati, e condanna od assolve. Romanziere essenzialmente oggettivo, Tolstoï distribuisce condanne ed assoluzioni secondo i meriti ed i demeriti: ma non smentisce mai quella sua orgogliosa freddezza di giudizio, che per alcuni rasenta la ironia, per altri invece rappresenta una muta interrogazione sull'inaccessibilità, quasi un malinconico riverbero della fatalità che naufraga nel nulla.

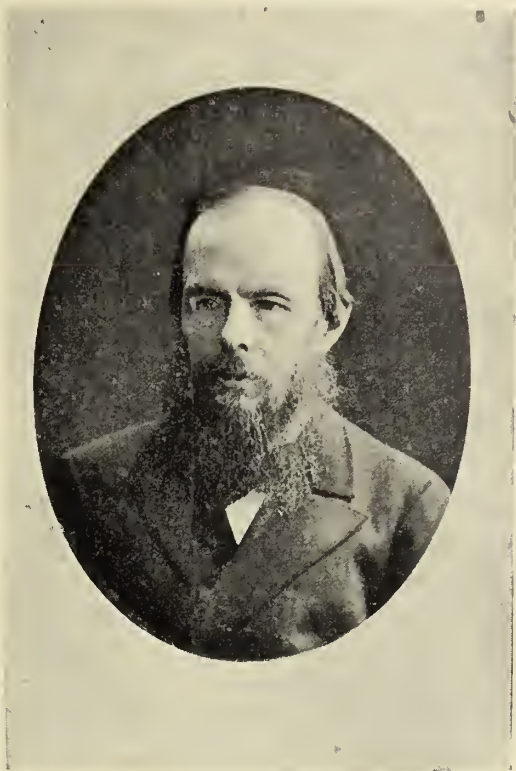
Ed ecco ad un tratto, dopo il clamoroso successo di *Anna Karènine*, e mentre la folla impaziente aspettava dal prediletto scrittore nuovi romanzi,

ecco diffondersi la voce, da prima non creduta, poi confermata dai fatti, che Leone Tolstoï aveva spezzata la penna di romanziere e rinunziava decisamente all'arte. Si sdegnava con quelli che se ne rammaricavano, proibiva a tutti, familiari ed amici, di parlargli delle sue opere, considerate da lui vane ed inutili. Ormai egli non appartiene più che alla cura della propria anima, alle alte speculazioni religiose: ma d'una religione tutta sua personale, che ripudia i metodi, le dottrine, dogmi di tutte le altre.

Fedor Dostoievsky.

Scrive allora libri ed opuscoli impregnati di un bizzarro misticismo: *La mia confessione*, *La mia religione*, *Il Commento al vangelo.*

L'uomo mistico si sottrae a questa cronaca del romanzo: del romanzo che sedurrà ancora, negli albori del secolo ventesimo, il genio di Leone Tolstoï, e lo indurrà a scrivere *Resurrezione.* Nell' intervallo fra *Anna Karènine* e *Resurrezione* la vita contemplativa insieme ed attiva del più grande scrittore vivente si svolge in solitarie meditazioni e in opere manuali. Tolstoï zappa la terra, si fa taglialegne, infila il grembiule di calzolaio e fabbrica scarpe, mangia al medesimo desco con gli operai ed i contadini. Il futuro biografo avrà molto da studiare, per far comprendere alla nuova generazione, che batte alle porte, le apparenti o reali contradizioni di un'anima e di una mente, che raccolgono in sè tutti i misteri non ancora compresi della grande nazione russa.

*
* *

Di Gualtiero Scott è stato parlato in principio di questo scritto.

Padre del romanzo storico in Inghilterra, egli ha bensì trattata la storia del suo paese con la disinvoltura, poco scrupolosa e niente affatto cerimoniosa, di cui doveva darci più tardi un memorabile esempio Alessandro Dumas. Chi disse che nei romanzi dello Scott non v'ha nulla di storico all'infuori dei castelli merlati, delle buone armature e dei manti ricamati in oro, dava forse ragione a Ippolito Taine, autore di questa frase felice: « Lo Scott si è fermato nel vestibolo della storia ».

Ma deve l'Inghilterra allo Scott l' amore appasionato per questa forma signoreggiante della letteratura che è il romanzo storico. Nel suo naturale buon senso il popolo inglese domandò ai nuovi scrittori, non il racconto di avventure meravigliose, ma la descrizione e la narrazione di cose, di persone, di affetti, di avvenimenti con i quali egli avesse dimestichezza.

Gli scrittori compresero a volo: ed ecco sorgere la bella schiera di romanzieri che fanno capo al DICKENS, di romanzieri che danno la vita dell'arte, e mettono sotto i nostri occhi persone che possiamo ogni giorno incontrar per istrada, e ci fanno assistere ad avvenimenti che non si discostano gran fatto dalla nostra vita quotidiana.

David Copperfield, il capolavoro del Dickens, non è, in apparenza, che la semplice biografia di un povero giovine, il quale per le virtù dell'animo e dell'ingegno diventa ricco e felice. Qui scene, personaggi, episodî sono altrettanti lembi del mondo contemporaneo: e personaggi ed episodî s'imprimono durabilmente nella nostra memoria: l'autore, come seppe fare in Italia il Manzoni, riesce a destare nel nostro petto simpatia e antipatia per le sue creature, quali potremmo nutrire per esseri vivi e a noi familiari: le piccole gioie e i piccoli dolori della loro vita si ripercuotono con durabile eco dentro di noi: e noi, sotto il fascino di una illusione, ci persuadiamo che tutti quelli umili eroi e quelle eroine sono esseri realmente vissuti.

Emulo della gloria del Dickens fu il THACKERAY: ma la sua popolarità è meno diffusa. Mentre il Dickens, amabilmente e serenamente ironico, si compiace, senz'altre preoccupazioni, a dare la vita dell'arte alle creazioni della sua fantasia, il Thackeray tien fisso l'occhio della mente alla funzione morale del romanzo: riproduce anche lui brani della vita reale, ma si compiace di più dove gli sia dato di adoprare il flagello della sua sferza di moralista. È bensì scrittore sincero, e con la sua sincerità trasfonde nei romanzi quel vigore satirico che frusta a sangue il vizio e lo fa odiare. Nella *Fiera delle vanità*, che è forse il suo più bel romanzo, il Thackeray crea personaggi che palpitano di vita vera, e mette crudelmente a nudo i guasti costumi di una determinata classe sociale, ritenuta dal romanziere moralista come sorgente perniciosa di corruzione per l'Inghilterra del tempo suo.

Maria Barton e *Nord* e *Sud* sono i due romanzi che all'autrice ELISABETTA GASKELL crearono una meritata popolarità. Vi si tratta delle aspirazioni degli operai, dei rapporti fra questi e i padroni nelle città manufatturiere; questioni ardentissime, che dal romanzo sono oramai trapassate negli agitati campi del socialismo moderno. Genialissima creazione è, fra i personaggi inventati dalla Gaskell, la Margherita di *Nord* e *Sud*: così finamente disegnata, e balzante da quelle pagine in così spiccati rilievi, che più non possiamo dimenticarla.

Ma assai più nota, molto più illustre, sì da meritare uno dei primi posti nella letteratura romanzesca dell'Inghilterra, è la scrittrice che volle mascolinamente chiamarsi GIORGIO ELLIOT.

Il concetto dominante nei romanzi di lei è che questa forma letteraria debba servire a dare persona, a infondere movimento drammatico a talune aspirazioni del pensiero umano. *Adamo Bede*, *Romolo*, *Daniele Devond*, (cito i tre romanzi più notevoli) sono, è vero, una dilettevole rappresentazione di costumi, di caratteri, di affetti, ma illustrano anche e dibattono questioni sociali e filosofiche, come la teorica metodistica nel primo di quei tre romanzi, il cattolicismo al tempo di Gerolamo Savonarola nel secondo, e la questione dell'antisemitismo nel terzo. E con tutto questo, l'autrice sa feli-

cemente liberarsi dalle astrazioni, e penetra nell'intimo delle cose, nel segreto delle anime, e dipinge con impareggiabile pennello quel mondo da lei preferito di contadini, di affittaioli, di borghesi di provincia: un mondo che sorge davanti a noi palpitante di verità.

Non indegna erede della Elliot è un'altra donna: Humphry Ward: innamorata anche lei delle grandi questioni sociali. Così in *Roberto Elsmede*, che è il suo miglior romanzo, ella mette a confronto la religione nelle sue antiche forme col nuovo cristianesimo: e in un altro libro, *Marcella*, prende di fronte addirittura la questione del socialismo. E pare che su questa china sia ormai trascinato fatalmente il romanzo moderno, così in Inghilterra come altrove.

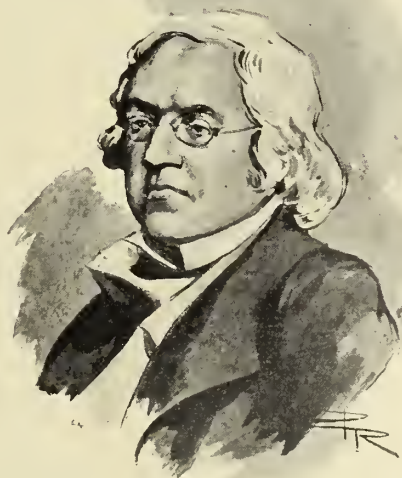
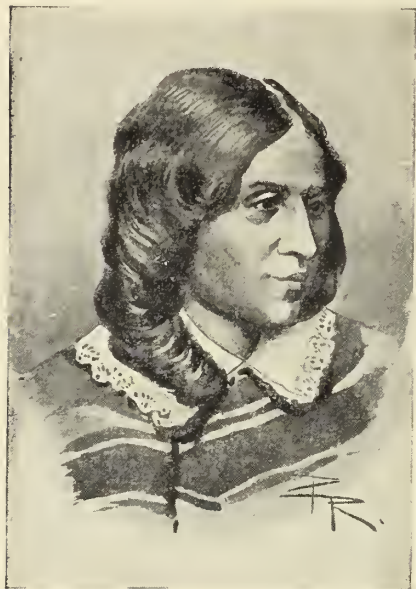
Rimane a vedere se con vantaggio o a detrimento dell'arte; di quell'arte sorridente ed arguta che rallegrò i tranquilli ozî di tanta parte e di tanta gente del tramontato secolo decimonono, quando fine principale del romanzo era la riproduzione del dramma intimo, la pittura della esistenza domestica, e di sentimenti, di affetti, di passioni, che erano come il riverbero e la ripercussione delle passioni, degli affetti, dei sentimenti delle nostre anime.

* * *

Filiazione diretta dell'inglese è il romanzo americano del secolo decimonono: ma più libero, più disinvolto, più ricco di avventure. Si direbbe quasi che alla formazione del romanzo americano abbiano lavorato, in collaborazione con gli autori, quelle sterminate distese di territori che costituiscono di per sè un mondo, ben più vasto che non sia quello racchiuso fra le anguste sponde dell'Inghilterra.

W. M. Thackeray.

Fenimore Cooper fu detto il Walter Scott americano, avendo anche lui tentato il romanzo storico. Ma se dello scrittore scozzese non possiede la genialità e la fecondità, può per altro dirsi emulo suo nella magnificenza dei quadri, nell'intrigo dei fatti, nella parte drammatica degli episodî; e certamente lo supera nelle scene marinaresche e nella poetica contemplazione e nella colorita descrizione del mare immenso.

Il Cooper, pur rimanendo fedele a un suo concetto d'idealità artistica, è romanziere *verista* in questo senso, che egli racconta e descrive avvenimenti veduti, e in parte da lui stesso vissuti. Viaggiando molto nei paesi, già fecondati dai germi e sussultanti nei palpiti della nuova civiltà, egli diventa l'istoriografo romanzesco dei primi frugatori delle sterminate praterie: poi risalendo all' indietro negli anni racconta gli episodî più belli della guerra d'indipendenza, s'innamora, e li riproduce in

poetica forma, dei paesaggi che sono anfiteatro ai grandi laghi, ai grandissimi fiumi, finchè la vita avventurosa delle Pelli Rosse lo seduce, ed egli s'intrattiene piacevolmente a raccontarla. *I Pionieri*, *L'ultimo dei Moicani*, *La Prateria* *La spia*, *L'uccisore di Daini* sono le principali opere che dettero l'ambita popolarità al Cooper, che ottennero una straordinaria diffusione. Avendo l'autore, nei suoi frequenti viaggi, visitata anche l'Italia, volle col romanzo *Il Bravo* dipingere e raccontare Venezia: ma è una Venezia un po' troppo di maniera, improntata a una tetraggine e ad un mistero che nulla hanno che vedere con le tradizioni e le costumanze della gaia città, e col previdente assennato governo della Serenissima.

Giorgio Elliot.

Un anno prima che egli morisse, ENRICHETTA BEECHER-STOWE pubblicava nel 1850 quel libro, straordinario per il colossale successo, che s'intitolò *La Capanna dello zio Tom*: romanzo che oggi non è quasi più letto da alcuno, ma che fu allora, e rimase per varii anni, l'avvenimento letterario e sociale più rilevante. La miseranda vita dei negri, schiavi dell' America, ebbe nell'opera della generosa scrittrice la più splendida, la più efficace delle vendette: sulle sventure immeritate degl'infelicissimi si sparsero fiumi di lacrime nei due mondi, e, sorte riserbata a pochissimi libri, alla *Capanna dello zio Tom* toccò l'alto onore di affrettare l'abolizione della schiavitù.

Feninore Cooper e la Beecher-Stowe sono i due nomi più belli del romanzo americano. Fama più modesta ebbero gli altri, compreso il HAWTHORME, che tentò il romanzo psicologico: delicati drammi intimi della coscienza, che ebbero scarso seguito di approvazioni nella troppo affaccendata moltitudine dei lettori americani.

*
* *

WOLFANGO GOETHE ha fatto scuola anche nel romanzo. Col medesimo titolo di *Guglielmo Meister* (capolavoro dell'autore del *Faust*) il tedesco Goffreddo KELIE ha scritto unromanzo anche lui: romanzo didattico, ma sopra tutto noioso. È grave e pesante come il maggior numero dei romanzi usciti in luce, durante il secolo, nella dotta Germania. Più di tutti genialmente profondo è Paolo Heyse, impareggiabile nello studio delle anime, e nella tranquilla descrizione della vita di famiglia. I suoi romanzi migliori sono *I figli del mondo* e *Nel paradiso*.

Un nuovo stile, improntato di spigliatezza e di originalità, ha introdotto nel romanzo moderno della Germania Giorgio Conrad, autore di *Quel che susurra l'Isar*: mentre l'Auerbach si diletta di svolgere romanzi rusticani; popolarissimi, fra gli altri, *Giuseppe nella neve* e *Edelweis*.

Conclusione.

La Spagna, il Portogallo, la Svezia, la Norvegia, la Danimarca non hanno avute scuole di romanzieri così fiorenti, da meritare che se ne faccia menzione specialissima. Sono romanzi o d'avventure o semi-storici, o d'ambiente, o psicologici, o sociali: ma nessuna di queste nazioni, anche se rifulsero nei cieli della poesia e ottennero un posto d'onore nel teatro drammatico, nessuna può vantare un romanzo a cui si debba amministrare, per consenso unanime, il battesimo di capolavoro. Vissero, più che altro, delle briciole cadute dai sontuosi banchetti dei paesi più fortunati: e se taluni di quei romanzi, per un concorso di circostanze fortuite, ebbero per qualche istante il consenso favorevole del pubblico e una rapida diffusione, non sono però tali da arricchire il patrimonio della letteratura internazionale.

Il secolo ventesimo è ancora, si può dire, nelle fasce: e potrebbe parere opportuna la curiosità di sapere qual sorte sia riserbata al romanzo negli anni avvenire. Ci verrà dalla Francia, a cui toccò il primato della fecondità nel secolo defunto? Ci verrà dalla patria di Wolfango Goethe, o spiccherà il volo dai merlati castelli d'Inghilterra e di Scozia, così mirabilmente descritti da Gualtiero Scott? Muoverà lento e solenne dalle steppe gelate della Russia, per strappare un altro lembo della misteriosa anima slava, o salperà dalle sponde americane attraversando vittorioso l'Atlantico?

Può a noi italiani, non più cittadini di una terra che fu detta insolentemente « la terra dei morti » sorridere la speranza che nella patria di Alessandro Manzoni risorga a novella vita anche il romanzo: ma i segni precursori dell'augurato risorgimento ancor non si vedono: e per non meritare l'accusa di profeta a buon mercato, il cronista si chiude in un prudente silenzio.

La novella nel secolo XIX.

La Novella fu definita da un editore contemporaneo « la malattia degli scrittori di fiato corto »: come di tante altre argute sentenze, si può dire anche di questa essere contraria alla verità.

La Novella, antichissima nelle origini molto più del romanzo, ebbe nel secolo decimonono la sua fioritura maggiore: sedusse i più eletti ingegni: ebbe dappertutto milioni e milioni di lettori. La caratteristica sua principale è la brevità: sta al romanzo come il disegno o il bozzetto di un quadro al quadro stesso. Vi si cercherebbe invano l'ampiezza delle linee nella dipintura e nello svolgimento dei caratteri, o una lunga intrecciata successione di fatti e di episodi. La Novella obbedisce, per la sua stessa essenza, a quella che siamo soliti chiamare unità d'azione: procede rapida, concettosa, efficace: muove da una premessa per giungere velocemente alla meditata catastrofe, e, come nella poesia il sonetto, ha quasi sempre nella chiusa la sua ragione d'essere.

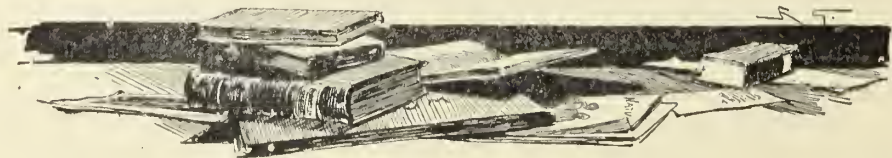
A voler discorrere partitamente dei novellieri che ebbero maggior grido

nel secolo, dovremmo ripetere tutti i nomi di coloro che illustrarono il romanzo. Ad eccezione forse dell'americano Edgardo Poë — il più possente e il più fantastico creatore di novelle inimitabili e insuperabili — di quel Poë a cui la salute e la vita mancarono per scrivere romanzi di lunga lena, tutti gli altri, specie nella seconda metà del secolo, si provarono in questa dilettosa forma letteraria, leggiera all'apparenza, ma in molti casi profonda di contenuto, mirabile di semplicità e di bellezza, e tutti o quasi tutti vi raccolsero allori.

Così in Italia (a parte le novelle in versi di Tommaso Grossi e di Bartolomeo Sestini) i romanzieri, sui quali ci siamo intrattenuti con la brevità impostaci, hanno mietuto, dal primo all'ultimo, in questo campo: e non a centinaia ma a migliaia si contano le novelle pubblicate nelle Riviste, nei giornali, nei volumi. Quando sorsero i così detti « giornali letterari » uno degli obblighi settimanali fu la pubblicazione di una novella: e tutti ne scrissero: da Matilde Serao a Neera, da Cordelia e da Bruno Sperani alla marchesa Colombi e a Grazia Deledda: da Giovanni Verga e da Luigi Capuana a Gabriele D'Annunzio, a Edmondo De Amicis, a Gerolamo Rovetta, a Roberto Bracco, a Salvatore Di Giacomo.

Giovanni Verga, oggi condannatosi volontariamente a un silenzio che nulla giustifica, è, per opinione dei maggiori critici, il più originale fra tutti per la genialità della invenzione, per la densità del concetto, per un'arte che è tutta sua, di lasciare indovinare più di quello che esso non scriva. Il Verga ha creato, si può dire, la novella siciliana, descrivendo con precisione impossibile le costumanze della nativa isola, mettendo in gioco le passioni di personaggi, che balzano fuori con rilievo straordinario e s'imprimono durabilmente nella memoria. E come accade di tutti i capiscuola, anche Giovanni Verga ha avuto e continua ad avere i suoi imitatori.

Tranquille scene della vita familiare, tragici casi e avventure pietosissime, caratteri o abbozzati o disegnati in iscorcio, immaginose descrizioni di paesaggi, o scatti felicissimi di umorismo, ecco la materia greggia su cui lavorarono i novellieri d'Europa e d'America. Nella novella propriamente detta umoristica l'Inghilterra e gli Stati Uniti ottengono il primato; la Germania ci offre squisiti esemplari di ciò che potrebbe intitolarsi Novella sentimentale; mentre la Francia, col felice strumento di quella sua lingua così pieghevole, così lucida, così precisa, riassume tutti i generi: e da Balzac a Giorgio Sand, da Emilio Zola a Alfonso Daudet, dal Coppée al Théurier (per non citar che i maggiori) tutti hanno arricchito la letteratura contemporanea di racconti, per alcuni dei quali non è esagerazione affermare che sopravviveranno lungamente, anche a dispetto dei gusti mutati e dei capricci volubili della moda.

Eugenio Checchi

IL TEATRO

IL TEATRO IN ITALIA

I.

ALL'ALBA DEL NUOVO SECOLO

I. LA TRAGEDIA IL DRAMMA E IL MELODRAMMA

Tra due secoli — La forza, la tradizione e la popolarità di Vittorio Alfieri — Verso il romanticismo — La fortuna di Shakespeare in Italia — Le tragedie di Ugo Foscolo — La sfortuna di « Aiace » — La « Ricciarda » e le nuove idee — Un consiglio della Staël e Vincenzo Monti — L'influenza dell'« Audace Scuola boreal » — Il « patriottismo » di Vincenzo Monti — Alfieriani e dissidenti — I due Pindemonte — L'« Arminio » — Lo spettacolo e l'apparato scenico — La folla dei « tragici » — La tragediomania dello Scevola — Un famoso dimenticato — L'incertezza dei tempi — Soggetti antichi e soggetti nazionali — Le « stranezze » di Alessandro Pepoli — La tragedia borghese e urbana — Francesco Benedetti — I prim tentativi di G. B. Niccolini — La « Francesca » di Silvio Pellico — Drammi e melodrammi.

Quando l'Ottocento spuntava in Italia la musa tragica aveva già dettato a Vittorio Alfieri l'ultima sua tragedia: l'aurora del nuovo secolo trova invece l' autore del *Saul* occupato nella comica aspra e nervosa delle sue Commedie.

La storia del Teatro tragico in Italia non aveva fino a lui incontrato chi richiamasse attorno a sè tanto movimento di idee e si imponesse nell' altrui ammirazione ed inspirazione. Antonio Conti, Pier Iacopo Martelli e Scipione Maffei avevano chi per una via, chi per un'altra tentato una riforma tragica, ma niuno ne aveva avuto il concetto chiaro, la potenza e la personalità sufficienti. Vittorio Alfieri perdurò quindi per tutto quel periodo di tempo che abbraccia l'ultimo ventennio del Settecento e il primo quarto del secolo XIX come l'esempio più nitido e imitabile della vera tragedia.

L'autorità sua teneva a lui avvinti poeti, letterati e popolo. Ugo Foscolo, Vincenzo Monti, i due Pindemonte ne sentivano gli stimoli, e, per quanto distratti o guidati da tendenze, da influenze varie e dal personale carattere d'ingegno, non potevano staccar l'occhio dalla fisonomia della tragedia alfieriana.

Le idee giacobine trovarono nelle sue tragedie di libertà un campo di coltura e di espansione. I principî del 1789, oltrepassate le Alpi, con la dominazione francese, rendevano care al popolo e agli spiriti colti e desiderosi del bene civile le tragedie che servivano, anche nel simbolo di antiche gesta, ad illustrare questa sublime aspirazione della dignità e della personalità umana

predicare agli italiani l' idea di una gran patria comune. Se i governi qua e là nella penisola proibivano le rappresentazioni delle tragedie alfieriane, la *Virginia*, il *Bruto*, l'*Antigone* stessa divenivano spettacoli repubblicani di libertà. Nella platea della *Cannobbiana* milanese, durante e dopo le recite della *Virginia*, si ballava nel 1796 la *Carmagnola* e nelle remote case rustiche del Piemonte e del Veneto, alla sera, nelle veglie contadinesche, si leggevano le scene più note del tragico astigiano tra l'attenzione e il fervore degli spiriti rozzi, illuminati dai bagliori di quella poesia aspra di suoni, di rampogne e di allusioni patriottiche.

Vittorio Alfieri, prima di morire ancora, era penetrato nell'anima popolare, e questa aveva trovato nella veste tragica di lui l'anima del poeta civile, la voce di una patria di cui si poteva sperare la conquista. Questa popolarità del « fero allobrogo », nata dal consenso delle sue idee di libertà con i nuovi spiriti del tempo, dal sentimento di una Italia da rinnovarsi, estendeva l'influenza letteraria dell'opera sua. Egli non poteva comporre e lasciare dietro di sè una scuola, dacchè la natura del suo ingegno dava all'opera creata un suggello di personalità che non era possibile imitare e riprodurre, ma lasciava tuttavia l'influenza, l'autorità della sua tendenza classica e il tono della sua voce, se non la sua voce maschia e robusta, risvegliatrice di dormienti e di sopiti.

Ma dacchè lo stesso Alfieri, pur volendo, non aveva saputo o potuto, sottrarsi all'influenza esercitata dallo Shakespeare, questi verso la fine del Settecento cominciava a guadagnare gli animi e a conquistare le ammirazioni italiche.

Giuseppe Baretti già lo aveva difeso contro gli attacchi di Voltaire, ora il moto più largo ed energico di espansione degli intelletti verso le idee e le letterature extraclassiche ne favoriva l' ingresso in Italia.

Fin dal 1768 Alessandro Verri traduce l'*Amleto*, e nel 1777 fa conoscere in veste italiana l' *Otello*. Da prima l' abate Antonio Conti, timidamente, tenta di rinfrescare la sorgente della *tragica* italiana alle aure del nord, imitando i drammi romani dello Shakespeare; poi, dopo di lui, il Foscolo, il Monti, Ippolito Pindemonte nel suo *Arminio*, pur mantenendosi nei confini accademici della loro drammatica classica alfieriana, e tendono gli orecchi alla possente voce straniera, vi si dilettano e raccolgono in sè i suoni della lira shakespeariana.

Anche l'Alfieri, come dicemmo, non resta insensibile a questo spirito che l' Italia riceve dal Nord; egli riconosce buone e ammira e non sdegnerebbe accettare parecchie delle idee e dei metodi dello Shakespeare, ma se ne difende per intima, ingenita preoccupazione di voler far da sè, per desiderio di non seguire la via percorsa dagli altri. Con tutto ciò non può evitare che alcuni lampi dell'autore del *Macbeth* e dell'*Amleto* illuminino per breve momento parecchie delle pagine sue.

Il Lessing non riusciva meno efficace su alcuni animi. Se nella patria sua parve difendere l'arte nazionale tedesca dalla servilità di un shakesperianismo esagerato, egli è pur da ritenersi nel secolo XVIII come il più possente divulgatore del genio del poeta di Strattford. Anche il Lessing, dunque, pene-

trava in Italia, rivolgendone gli spiriti e il tipo di dramma o di tragedia borghese dell'*Emilia Galotti*, dove così felicemente aveva contemperato la tragica eroica della forma classica con la tragica delle passioni della vita borghese, incominciava pur esso a popolare di una prole più o meno degna le scene italiane.

Tra queste tendenze si dibatteva il teatro tragico in Italia in sul cominciar del secolo.

*
* *

Ma se l'aurora dell'Ottocento segna la scomparsa di Vittorio Alfieri, se non dell'arte sua, trova pure ancora vigorosi e fecondi di opere, due grandi poeti: il Foscolo e il Monti.

Non sono entrambi ingegni adatti al pensiero e al lavoro del teatro. In entrambi, ma assai più nel Foscolo che nel Monti, manca la visione piena, perfetta del complesso organismo scenico.

Casa d'Alfieri in Asti.

« Al Tragico dell'Italia oso offrire la prima tragedia di un giovane nato in Grecia ed educato fra i Dalmati... nè forse ve la offrirei se non sperassi in me stesso di emendare il mio ardire con opere più sode, più ragionate, più alte; più, insomma, italiane ». Queste parole il Foscolo scriveva all'Alfieri, dedicandogli il *Tieste*, tragedia composta nel 1796, rappresentata la prima volta in Venezia il 4 Gennaio 1797 e ripetuta ivi, con applauso degli spettatori, per nove sere consecutive. Dai successi dell' Alfieri il Foscolo, giovinetto di diciott'anni, era stato attratto al Teatro, nel quale portava lo slancio della sua ardente anima lirica. Tuttavia il *Tieste* si può considerare piuttosto come un imparaticcio alfieriano che come una salda e meditata tragedia.

L'*Agamennone* e l'*Oreste*, infatti, segnano in esso orme visibili tanto nel pensiero, quanto nell'esterna forma scenica: anche il Voltaire con *Les Pélopidés* domina in questa prima concezione sullo spirito del giovanetto. Nella lista di argomenti che il Foscolo si era tracciata come soggetti tragediabili, oltre il *Tieste* figuravano un *Edipo*, i *Gracchi*, un *Focione*. Questo semplice programma di argomenti basta a chiarire il concetto e la tendenza ond'era dominata in

questo primo periodo la mente del Foscolo. L'Alfieri a lui sembra con le sue tragedie e col suo spirito nazionale il poeta civile d'Italia: così lo chiama nella lettera con cui gli invia il *Tieste*: così mostra di stimarlo nel seguirne la particolare maniera. Ma, benchè il *Tieste* fosse accolto con favore, i casi della vita, le preoccupazioni delle altre opere letterarie e sopratutto un senso di disagio e di incertezza in quella forma teatrale, di cui non aveva potuto rendersi signore con chiarezza e saldezza di criterî direttivi, allontanarono il poeta per parecchi anni dall'esercizio scenico.

Vi ritorna nel 1811 facendo rappresentare dalla compagnia Fabbrichesi alla *Scala* di Milano l'*Ajace*. Memoranda rappresentazione questa che si conchiuse con una semisconfitta: poiche la tragedia piaciuta nei primi tre atti, suscitò nel quarto e nel quinto specia mente per alcune frasi infelici come questa:

« . . . . . o Salamini, o soli
« Di tanti forti, o sciagurati avanzi . . . . »

disapprovazioni, proteste, e quelle sferzate ironiche, che raccolgono con irremediabile condanna il ridicolo su di un'opera. Nè il Foscolo per la sua fisonomia di uomo politico poteva circondarsi di grandi simpatie: Ajace era figura cara alla sua fantasia nutrita di visioni e di rimpianti ellenici: ne fa prova il passo famoso dei *Sepolcri*, lirico monumento inalzato da un poeta ribelle alla virtù dell'eroe greco: ma la passione politica, sotto il tenue velo dell'ambiente antico volle ravvisare nella persona dell'orgoglioso Agamennone, re dei re, Napoleone, in quella di Ajace a cui son negate ingiustamente le armi di Achille, il generale Moreau, e Fouchè in quella di Ulisse.

Per porre in scena il furibondo A ace
Il fiero Atride e l'Itaco fallace
Gran fatica Ugo Foscolo non fè.
Copiò sè stesso e si divise in tre.

Questo aggiungeva un maligno ed ingiurioso epigramma. La tragedia venne proibita: ben se ne dolse il Foscolo in una lettera al Vicerè Eugenio Beauharnais, negando ogni intenzione di simbolo; ma è certo che in essa lo spirito del contenuto offuscava ed alterava alquanto la serenità dell'impressione artistica.

Il 19 settembre 1813 comparve a Bologna la terza sua tragedia « rappresentabile ». La *Ricciarda*, meditata e lavorata per due anni con intensa preoccupazione di spirito per parte del suo autore, incontrò prima la censura politica che la proibì, poi, placata questa, la censura del publico a cui non piacque. L'influenza dello Shakespeare ha lasciato in essa le sue tracce visibili. Per la prima volta il Foscolo abbandona i suoi soggetti classici greco-romani e inspira ai casi di Giulietta e Romeo la favola tragica della sua *Ricciarda*. La tradizione alfieriana non è ancora abbandonata, ma nel cerchio accademico in cui la tragedia si rinserrò nella condotta dell'Alfieri, penetra già il soffio di una fantasia maggiore, la forza di una espansione più ampia. Tuttavia egli non sa sottrarsi ancora ai vincoli scolastici: l'unità di luogo soffoca la verità e l'umanità delle passioni e delle situazioni. Questa terza prova infelice do-

vette scoraggiare e allontanare il Foscolo dalla tragedia e dal teatro. La natura del suo ingegno, l'impeto dell'anima fanno le sue opere tragiche eloquenti di poesia, ma non ricche di interesse, di forza e di sangue drammatico, non confortate, insomma, da quell'abilità nella tessitura dell'azione e nella condotta dei caratteri, che, congiunta con l'altezza e lo splendore della poesia, può far dire, come scrisse un giorno il Foscolo stesso al Pellico, che una tragedia sia la più bell'opera dell'umano ingegno.

*
* *

« Uscite dai soliti grechi argomenti, inspiratevi allo Shakespeare; voi avete l'anima di un poeta drammatico. Toglietevi dalla linea tracciata dall'Alfieri: fate opera di fantasia e di sentimento: di sentimento specialmente; i soggetti nazionali o moderni non vi possono mancare: il Goethe in Germania ha condotto sulla scena il Tasso: la storia inglese e francese vi presenta argomenti in cui potrete associare mirabilmente le due forme: la lirica e la drammatica. Voi potete far questo e nella vostra lirica-drammatica siete in grado di aggiungere l'eloquenza patriottica: il che non possono far gli altri. Lasciate l'Alfieri e rivolgetevi allo Shakespeare ».

Con questi consigli, se non con queste parole, la Staël sollecitava, ammoniva, incoraggiava, sul principio del secolo, l'autore della *Bansvilliana* a mutar strada.

Era un invito al romanticismo. Vincenzo Monti aveva già nel 1786 scritto e fatto rappresentare a Roma con grande succeseo l'*Aristodemo* « tragedia di libertà » pur essa, alla quale era stato invogliato — non ultimo stimolo forse — dal desiderio di emulare l'Alfieri nei successi teatrali. Benchè egli si contenesse nei limiti della tragedia alfieriana, il classicismo non gli vietava, come nella maggior parte delle sue opere, di accogliere le nuove ispirazioni della poesia nordica. Goethe, Ossian e Shakespeare, quella che egli nel suo ambiguo *Sermone sulla mitologia* chiamerà più tardi « audace Scuola boreal » prestano già al poeta dell'*Aristodemo*, imagini, situazioni, rivolgimenti di idee che sono ben lontani dal retorismo della tragedia accademica greco-franco-italiana.

L'*Aristodemo* è un primo passo verso Shakespeare, il *Galeotto Manfredi* un secondo: col *Caio Gracco* pensato tra il 1788 e l'800 e rappresentato a Milano nel 1802, Vincenzo Monti cammina decisamente verso le nuove idee.

Quanto cominciassero esse a diffondersi nel suo spirito e attorno a lui ci dicono la lettura piena di interesse e di ammirazione che egli faceva dei drammi shakesperiani e il favore con cui il poeta inglese cominciava a venir accolto anche dalle moltitudini e imitato dagli scrittori minori. I casi di Giulietta e Romeo, le calde perorazioni patriottiche dei drammi storici dello Shakespeare, le figure di Coriolano, di Giulio Cesare, di Enrico IV ritornavano ancora in Italia non solo nelle prime traduzioni italiane, ma nelle imitazioni dei seguaci francesi, come il d'Arnaud e il Mercier.

Già nel *Galeotto Manfredi Principe di Faenza* il Monti si era tenuto alla natura dei drammi storici-passionali dello Shakspeare, specialmente ritraendo in esso parecchi tratti dell'*Arrigo VIII* e dell'*Otello* e derivando dalla figura di Iago quella del suo Zambrino; ma nella terza sua tragedia alla quale il *Corio-*

lano del tragico inglese e il *Caio Gracco* di Giuseppe Maria Chenier dànno frequenti inspirazioni sia per il contenuto, sia per l'enfasi politico-patriotica, egli raccoglie in un miglior complesso questa varietà di tendenze.

Tutto il *Caio Gracco*, tragedia superiore certamente al *Galeotto Manfredi* per imponenza di poesia ed impeto di idee, attesta questa germinazione di un'arte più larga e più libera nella mobile e accesa fantasia del Monti. La sua virtù mirabile di assimilazione gli permetteva di servirsi, con maestria e con effetto superiore a quanto fin allora avesse raggiunto, delle inspirazioni che traeva dalla lettura del grande inglese. Niuno infatti più di lui — e glielo ricordava pure la Staël con affetto ed interesse di amica —, aveva allora in Italia qualità e mezzi per trasportare nella tragedia italiana l'ampiezza, la magniloquenza, il calore, la fantasia e il sentimento dello Shakespeare.

Nel *Caio Gracco* echeggiava la voce della nuova anima italiana forse più chiaramente e immediatamente che non nel teatro dell'Alfieri. Quando in questa tragedia un cittadino di Roma esclama:

> . . . . . . Itali siam tutti, un popol solo.
> Una sola famiglia . . . . .

e il popolo congregato risponde:

> . . . . Italiani
> Tutti e fratelli ! . . . . ,

il Monti ben sapeva di interpretare quel sentimento nazionale che andava germogliando al sole della nuova libertà e incominciava a raccogliere più arditamente gli animi d'Italia attorno alla visione di una patria unica.

Per questo il *Caio Gracco* si sentiva pervaso da un'onda più impetuosa di vita, da un flotto più caldo di sangue patriottico. Più vasta e risonante, più accesa e fantasiosa la lirica usciva dalla rigidezza classica-accademica per assumere nuove forme, per rivestirsi di nuove espressioni nelle quali il popolo di quel principio di secolo trovava più stretta corrispondenza al proprio spirito.

Ma se ben sia penetrata da nuovo fuoco di poesia e avvivata da maggior ricchezza di colori, l'arte tragica del Monti non sa ancora tutta l'arditezza della ribellione alle regole retoriche e le unità mantenute contrastano singolarmente con quel largo metodo di rappresentazione delle passioni umane che dallo Shakespeare egli aveva appreso.

L'ingegno di Vincenzo Monti non è quello di un creatore; nel teatro come nelle altre forme letterarie che tentò, egli non può lasciare se non le vestigie di uno spirito, che, nel conflitto di due età e di due tendenze, maturato nelle memorie dell'una e sensibilissimo alle novità dell'altra, si trova troppo avvinto al passato per rivolgersi arditamente, senza incertezza all'avvenire.

La tragedia alfieriana esce perciò dalle sue mani rifatta di polpe e di carne, più eloquente, anche troppo ciarliera, talora, più colorita se non più profonda, decorata di una veste romantica che quasi già conduce il nostro pensiero alla libera tragedia manzoniana, ma non può tuttavia nascondere il

suo carattere d'origine. Il teatro di Vincenzo Monti ha l'aspetto, in fondo, di un vecchio rivestito di abiti giovanili. Nella tragedia montiana, la vecchiaia era lo scolasticismo dei precetti del genere letterario. Egli non se ne seppe emancipare nelle tre tragedie che ci lasciò, nè avrebbe potuto certamente liberarsene in quelle altre che imaginava e non compì, come il *Coriolano*. e il *Germanico*. Con tutto ciò l'*Aristodemo* e il *Caio Gracco* rimangono tuttora come le due migliori tragedie italiane del principio di secolo.

Monumento ad Alfieri, in Asti.

*
* *

Nel 1804 usciva in Milano una raccolta di tragedie, precedute da un *Discorso sul Teatro italiano*. La raccolta portava il nome di Giovanni Pindemonte (1751-1812). Nel giro di quei vent'anni che chiudono il vecchio ed aprono il nuovo secolo, questo poeta veronese aveva atteso con singolare fecondità al Teatro tragico. Ed ebbe fama anche ampia e singolare, se ben poco duratura. I contemporanei parvero collocarlo subito dopo l'Alfieri, e, morto questi, videro in lui il degno successore dell'Astigiano. Giudizio di attualità che il tempo non ha certo sancito e confermato.

Più tardi il Pellico lo chiamerà « tragico frettoloso, ma forte, appassionato, ingegnoso ». Dei quattro aggettivi il più esatto è forse il primo. Le sue tragedie hanno bene spesso il calore di quella improvvisazione, che fu uno dei caratteri fondamentali dell'arte sua. Giovanetto, aveva acquistato notevole grido di poeta estemporaneo. Verona, dov' egli era nato di ricca famiglia, risonava ancora dei successi e della gloria teatrale di Scipione Maffei, l'autore della *Merope:* per tutta l'Italia correvano le tragedie dell'Alfieri, e suscitavano in molti largo desiderio di emulazione; non mancavano neanche dei Governi, come quello di Parma, che bandivano concorsi per ridestare il culto della tragedia.

Spirito acceso, facile fantasia, facile artefice anche di versi, Giovanni Pindemonte, discendente di poeti e di letterati, fratello di quell'Ippolito che il Foscolo immortalò con la sua amicizia e con i suoi *Sepolcri*, più che quegli non abbia fatto con le opere proprie, aveva incominciato richiamando su di sè le lodi di una non facile lodatrice, la Staël, la quale nella *Corinna* si compiace che egli nella scelta degli argomenti tragici si fermi su soggetti nazionali. Il Pindemonte aveva infatti sceneggiato e scritto da prima una tragedia su *Mastino I della Scala* traendone inspirazione dalle cronache della sua città, dove Mastino I, il fiero ghibellino, fondatore della casa degli Scaligeri, era stato nel 1259 eletto podestà e quindi ucciso nella congiura del 1277. Al *Mastino* erano succeduti *I Baccanali* che rappresentavano sulla scena con

vivaci colori e con notevole effetto le consuetudini di quelle feste Romane, in cui si raccoglievano la licenza, il mal costume, la corruzione del tempo. Accolti per molti anni con largo e costante favore, essi trascorrono ancora, fra il 1820 e il 1830, per i teatri d' Italia, ora proibiti dalle sospettose censure, ora permessi, e, ancora, al teatro del *Corso* di Bologna, Gustavo Modena li recita con l'arte sua meravigliosa, sottolineando i brani che possono risolversi in allusioni patriottiche, o in frizzi taglienti allo sgoverno papale delle Romagne.

In queste due tragedie, come nelle altre: *I coloni di Candia* episodio delle relazioni dei Greci coi Veneziani, scritta nel 1785, e il *Il salto di Leucade*, composta nel 1792, siamo tuttora nei confini della solita tragedia accademica, i cui princìpi sono conservati nell' arte tragica alfieriana, ma si sente già l'influenza di altre idee e di altri precetti. Il Pindemonte, come farà più tardi suo fratello Ippolito nell'*Arminio*, mostra di concepire con maggior cura e larghezza l'apparato esterno della tragedia. Le scene, le indicazioni delle vesti dei personaggi non si accontentano più della semplicità e della nudità alfieriana, per cui il mondo ambiente era nulla ed era tutto, invece. escludente ogni altra preoccupazione, il conflitto delle idee e delle passioni. Egli è un alfieriano non sordo agli inviti delle nuove muse shakespeariane. Ma quanto siamo lontani dal classicismo dell' Alfieri e dal lirismo possente dello Shakespeare, nella *Donna Caritea* spettacolosa azione tragica-coografica che il Pindemonte trasse da una novella degli *Ecatommiti* di Cinzio Giraldi!

Alla *Giulietta e Romeo* dello Shakespeare il Pindemonte si inspira del pari con frequenti atteggiamenti di situazioni nella sua *Elena e Gerardo*. Dall'Ariosto toglie il soggetto di *Ginevra di Scozia* che publica nel 1795 sotto il finto nome di Luigi Millo. Ritorna alla storia veneta, illustrando una ribellione contro il doge Orso, nell'*Orso Ipato*, ravvivato da quelle allusioni alla libertà che nella Venezia del 1797 non potevano non essere interpretate con sapore di attualità.

Nel 1800 Giovanni Pindemonte si trovava a Parigi, dov'erasi rifugiato, dopo le noie e le tristi vicende avute sotto il governo veneto. Ma neanche a Parigi furono tranquilli i suoi anni. Fu sospettato di congiura, carcerato anche, quindi per grazia di Napoleone, che lo stimava e lo teneva in favore, nonostante certe allusioni da lui rivoltegli nel *Quinzio Cincinnato*, potè ritornare in Italia. Ed è del 1800 la sua tragedia *Adelina e Roberto*, scene dell'Inquisizione pensate e congegnate con fantasia truce, con abbondanza di torture, di crudeltà, di situazioni melodrammatiche, ingombre di tetre situazioni, senza uno spiraglio di luce.

Il successo del *Caio Gracco* di Vincenzo Monti gli dovette suggerire senza dubbio l'idea del *Quinzio Cincinnato*. Il sotto titolo: « Azione rustico-eroico spettacolosa », da lui dato alla sua tragedia, ci porge un'idea, senz'altro, della sua fisonomia. Cincinnato era l'eroe che poteva raccogliere nella sua la voce del tempo. Che magnifico spettacolo di libertà e di republicanesimo, quanti fatti, quante idee e persone si potevano adombrare in una serie di situazioni eroico-romane nelle quali campeggiasse la figura del dittatore latino!

La tragedia del Pindemonte fu applaudita, il publico s'infiammò alle frequenti allusioni patriottiche, alcune delle quali non risparmiavano neppure,

come dicemmo, Napoleone e l'azione rustico-eroico-spettacolosa rese più popolare il nome del suo autore. Tanto caro e popolare che, quando il Pindemonte uscì da una malattia ond'era stato colpito, nei publici teatri si fecero feste e si espresse il giubilo per la sua convalescenza!

Ma oramai la musa facile del Veronese si mostra stanca e più incerta che mai della via da seguire. Dopo simili scorrerie nel campo shakespeariano e melodrammatico, eccolo, in ultimo ritornare alla tradizione classica col *Cianippo* (1804). Cianippo è una pallida derivazione della *Mirra* alfieriana, tanto nell'argomento quanto nella tecnica. Come Ciniro, l'infelice re di Cipro, Cianippo si invaghisce della propria figliuola, Ciane. L'incestuoso amore gli è fatalmente imposto dalla vendetta di Bacco ch'egli ha offeso. Disperato Cianippo per il delitto commesso, si uccide. Mitologica favola, violento contrasto di passioni, e, in fondo, tutto il retorismo classico accademico che ritorna ad avere il sopravvento sulla tendenza neoromantica. Con questo numeroso bagaglio di tragedie Giovanni Pindemonte non ha potuto vincere gli ostacoli e l'oblio del tempo. Gli mancarono per ottenere la vittoria le doti essenziali della personalità, la profondità della concezione, la chiarezza e la sicurezza della via da seguire, la diligenza e la virtù dell'arte e della forma.

La facilità del suo verso cade spesso nella sciattezza; lo stile tragico non si solleva da quel grado di modestia e di borghesia che fa della tragedia un melodramma. Non forza sincera di verità e di osservazione, non concisione efficace di sviluppo. I suoi personaggi sono più ciarlieri che profondi, il conflitto drammatico più apparente che reale e persuasivo. Volle inspirarsi da una parte all'Alfieri, dall'altra allo Shakespeare, ma la voce dello Shakespeare giunge a lui affievolita già dagli imitatori francesi ed italiani, e la forza vigorosa e rigida dell'Alfieri rimane snaturata dalle concessioni al nuovo. Rompe il cerchio delle unità aristoteliche, e si accosta talora alla varietà di scena dei drammi inglesi, ma non osa ancora abbandonare l' unità di tempo. Del nuovo egli sembra far suo non l'intimo organismo, ma unicamente l'apparato esterno. Tra queste due correnti, incerte, vacillanti, egli rimane, in fine, un metastasiano. Non gli mancano che le strofette armoniose, e la docile genialità dell'autor del *Regolo*.

L'alba del nuovo secolo trova ancora in lui un uomo d'Arcadia.

*
* *

Neppure il fratello Ippolito era tempra di riformatore e di tragico. Quella doppia corrente, che continueremo a chiamare, coi nomi soliti, classica e romantica, si trova rappresentata nel suo *Arminio* che, non tenendo conto di un *Ulisse*, opera giovanile, con tutta l'apparenza di una scolastica esercitazione alfieriana, nè di un *Annibale in Capua*, tentativo infelice di cui non fu sodisfatto neppur l' autore stesso, è l' unica tragedia per la quale il nome del « dolce amico » del Foscolo si raccomandi alla storia del Teatro italiano.

Poca cosa davvero: ma a' suoi tempi l'*Arminio* valse pure a lui la fama di continuatore dell'Alfieri. Moriva questi nel 1803, e la tragedia di Ippolito Pindemonte veniva pubblicata l'anno seguente quando il Monti raccoglieva i successi patriottici-republicani del *Caio Gracco*, e chiaramente mostrava di

non ripudiare l'influsso degli autori del nord. Ma veramente l' *Arminio* era andato a mano a mano maturandosi nella mente del Pindemonte fin dal 1797, e, prima delle sue pubblicazione, letto tra amici e conoscenti del timido e melanconico poeta veronese, aveva suscitato di sè vivissima attesa, e raccolto attorno al suo autore singolare fama di tragico.

L'*Arminio* in vero non manca di pregi ed è superiore per finezza d'arte e ragione di poesia a tutte le opere tragiche del fratello Giovanni.

L'argomento non era più una novità per quei tempi. Dell' eroe germanico vincitore di Varo e signore della tribù dei Cherusci, delle sue vicende, delle sue lotte per la libertà contro la dominazione Romana, della sua fine violenta è piena tutta quella letteratura popolare nordico-germanica che allora penetrava con crescente successo in Italia, ed alla quale lo spirito del Pindemonte non poteva rimanere insensibile.

La tragedia dell'Alfieri rappresentava per lui un tipo purissimo di regolarità e di sapore classico, ma non escludeva nella sua mente altri modelli ed altre suggestioni. Il *Saul* stesso era già stato una forma più larga della disciplinata e rigida concezione accademica: i canti lirici che si alternano nel terzo atto, le stesse « tramelogedie », come il *Caino e l'Abele*, attestano gia nell'Alfieri, incosciente o cosciente, il disegno di uscire dallaregolarità dei lineamenti classici, per scegliere un' architettura più varia, una voce tragica più lirica, una forma ed uno stile più imaginoso. Ossian, Klopstock, Shakespeare, in poche parole, tenevano pur già sotto il loro fascino la rude e regolata fantasia dell'Alfieri.

Ond'è che il Pindemonte attenendosi dell'Alfieri alla maniera più larga, si trova,naturalm ente per innata disposizione di ingegno e di spirito, avviato ad accentuare più ancora il libero atteggiamento. I brani lirici introdotti nell'*Arminio*, a somiglianza di quanto già aveva fatto prima di lui il Varano nel suo *Giovanni di Giscala,* la rappresentazione più pittorica dell'ambiente e delle scene, l'apparato più spettacoloso dànno alla azione tragica un colore acceso e romantico.

L'azione ci presenta l'eroe dei Cherusci negli ultimi anni della sua non lunga vita: quando la sete di dominio gli crea l'avversione e l'odio dei compagni che mal sopportano ch'egli, un giorno difensore della libertà germanica contro gli oppressori romani, se ne faccia ora, per ambizione di regno, conculcatore. L'interesse dei fatti è sostenuto con certa abilità ed ingegno, e il conflitto muove, non solo dalle passioni politiche, ma si complica di affetti e di drammi famigliari domestici, dacchè Arminio vede il figliuolo stesso, Baldero, opporsi al suo disegno ambizioso e la figliuola Velante giurar fede di sposa a Telgaste, diventato uno dei più fieri avversari de' suoi desideri di regno. Amor di patria e di libertà quindi, amor paterno e filiale , passioni civili, affetti intimi e secreti si combattono, talora con efficace effetto drammatico, nella tragedia del Pindemonte.

Tra l' amor filiale e l' amor della libertà Baldero si sacrifica e si uccide. Tra l'amore per Velante e quello per la patria di cui vede la libertà minacciata da Arminio, Telgaste si sacrifica e rinunzia alla giovinetta. E tra le tenere sollecitazioni di Velante e della moglie Tusnelda che lo pregano di desistere dal suo sogno ambizioso di unico dominatore, Arminio lotta, si tor-

menta, vacilla. Sul corpo inanimato di Baldero le tribù giurano la difesa della patria e della indipendenza: il cadavere del giovane eroe portato sullo scudo, seguito dai guerrieri germani scintillanti di armi, attraversa la scena. Non manca più che la divina marcia eroica di Siegfried per avere qualcosa dinanzi agli occhi e nell'animo che ci faccia pensare agli spettacoli delle foreste

La tomba d'Alfieri in S. Croce di Firenze.

germaniche, ai canti dei bardi, alle rappresentazioni della mitologia e delle epopee nordiche.

Arminio non si arresta dinanzi ad alcuno di questi affetti: combatte coi Cherusci difensori della libertà e cade ferito a morte. Tutto ciò, convenia-

mone, aveva in sè di che accontentare gli amatori della libertà e del nuovo. Un argomento che ci trasporta in piena antichità germanica, in un mondo così diverso, nella fantasia, dal latino e dal greco, una schiera di eroi di varia natura e di vario aspetto, a cui gli affetti extraguerreschi aggiungono un colore di sentimento romantico che piace ed accarezza l'animo con nuovi accenti lirici , uno spettacolo che incomincia a valersi dell'apparato scenico con maggior larghezza per suscitare impressioni negli occhi: una forma poetica, meno energica, certo, di quella dell'Alfieri: meno colorita ed efficace di quella del Monti, ma tuttavia atteggiata a dignità tragica e non rifuggente dagli effetti pàssionali, tutto ciò, doveva, senza dubbio, interessare: non spiacere nè agli amatori del passato, nè ai ricercatori del nuovo.

Ma non erano sufficienti queste buone qualità di forma, di poesia e di ingegnosa costruzione scenica, a portare nelle vene della tragedia quel sangue forte, vitale, impetuoso che crea la vera, durevole vita nell'opera drammatica.

Quella del Pindemonte è un'arte modesta: ora, di tutte le modestie questa dell'arte è la meno utile ed efficace; almeno per i posteri.

*
* *

Che il Teatro nelle sue varie forme fosse un genere a cui molti si volgessero è attestato dalla folla di scrittori tragici e comici che si raccoglie in questo principio di secolo attorno a chi per poco segni con l'opera sua qualche speciale tendenza. Principi e governi, liberi ed assoluti, giacobini e conservatori esprimono con concorsi frequenti, con premi, con corone la loro simpatia e protezione all'arte drammatica. Le accademie aprono per loro conto tra gli autori gare quasi annuali. E i concorrenti si moltiplicano!

Quanti alfieriani! A volerli tutti ricordare usciremmo dai confini imposti al nostro quadro. Agli incensi bruciati dall'Alfieri si accompagnano quelli rivolti a' suoi imitatori. Non v'è chi non se ne proclami continuatore e non preveda per sè o non si senta vaticinata dagli altri la gloria futura.

Poveri vaticinî dispersi al vento dal soffio inesorabile del tempo! Tra i più fecondi di questi imitatori o raffazzonatori di tragedie classiche fu Luigi Scevola (1770-1819). Melchior Cesarotti gli rivolge ampie lodi, le accademie, i concorsi ne premiano le opere, le corone « tragiche » si posano sul suo capo. Ma il tempo s'incaricò di smentire le lodi degli uni e di scomporre le corone degli altri.

Aveva incominciato nel 1804 con un *Socrate*: più tardi passando per un *Erode*, rimaneggiando dal Monti un *Aristodemo*, arrivò ad una *Saffo* e ad una *Giulietta e Romeo*, artistico oltraggio, quest'ultimo, alla soave e intensa poesia drammatica dello Shakespeare. Il Foscolo forse per dispetto di ciò, egli che almeno nella *Ricciarda* aveva nobilmente rispettato il poeta inglese, lo bolla con due frasi: « *tragediomaniaco*: *libidinoso di fama teatrale* ». Aspro giudizio al quale l'irosa violenza foscoliana non toglie però verità.

Questo abate tragediomaniaco — lo Scevola era nato a Brescia, e vestito l'abito ecclesiastico, aveva seguito la fortuna e le vicende dei nuovi governi liberali in Italia, acquistandone i favori in parecchi impieghi , ultimo quello di sottobibliotecario della Biblioteca di Bologna — quest'abate così

infervorato delle fatiche teatrali aveva esordito con una rigida obbedienza alle leggi della tragedia accademica greco-francese per giungere a sacrificare alla moda dello Shakspeare. Non fu nell' una tendenza migliore che nell' altra. Anche con un *Socrate* aveva da prima tentato la tragedia sulle orme dell'Alfieri un nobile veneto, Troilo Malipiero (1770-1820). Un famoso dimenticato, egli pure, che scrive tragedie applaudite, ma slombate, spaziando di qua e di là per tutto il mondo storico, da un persiano *Cosroe* ad un biblico *Sacrificio di Abramo*, da un *Incendio di Troia* agli ariosteschi *Bradamante e Ruggiero*, rifacendo a suo modo dal Metastasio una *Didone abbandonata*.

Silvio Pellico.

Fiacche azioni e fiacchi versi in tutti questi componimenti teatrali; ripetuti a sazietà i soliti argomenti già trattati dai maggiori di qua e di là dell'Alpi. Gli *Orazi* del Corneille inspirano verso il 1800 una *Camilla* all' udinese Antonio Liruti; Lorenzo Ruspoli romano scrive ad uso e diletto esclusivo dei contemporanei un *Aiace* ed una *Tecmessa*.

Tra gli alfieriani più entusiasti Agostino Tana di Torino, stretto amico dell'Astigiano, si mantiene anche più fedelmente seguace delle regole classiche, mentre il vicentino Giovanni Bettin Roselli dopo aver risceneggiato a suo modo e con sue poche forze le solite *Ifigenie* in Aulide e in Tauride, le *Elettre* e le *Rosmunde*, finisce per cedere in ultimo alla suggestione di altri modelli e di altri argomenti: a chiedere a Corneille la ispirazione per un suo *Cid* esangue e meschino, e alla storia nazionale una *Lucrezia degli Albizzi* scarna, stentata e senza interesse.

Gli umori del tempo sono per vero vaghi essi pure ad incerti. Si accentua la passione del publico per il teatro e per la tragedia specialmente; la scena più che prima non sia stata, diventa scuola di educazione politica e patriottica, tribuna di idee giacobine e moderate, trasparente velame dietro al quale lo spirito acceso del popolo scorge e discioglie le allusioni ai fatti e ai sentimenti dell' epoca. Ma se per rispetto alla politica le idee camminano e occupano il teatro, per quanto riguarda l'arte il moto appare lento, indeciso.

« Scegliete argomenti nazionali, liberatevi dai greci e dai romani », è la voce dei rinnovatori. Ma allorchè un letterato di Cesena, scrittore non senza ingegno e coltura, Edoardo Fabbri, pensa e compone nel 1801 una *Francesca da Rimini*, la tragedia gli è rifiutata perchè di argomento medievale. E così

quasi attendendo che venga, quindici anni dopo, la *Francesca* del Pellico per dar fuori la sua, si gitta a tragediare anche lui le *Sofonisbe* e le *Ifigenie*. D'altra parte, ecco C. G. Scotti che sciorina una filza di soggetti indigeni: *Bianca Visconti*, *La morte di Bernabò*, *Ezzelino*, *Alberico Magno;* ecco un Franco Salfi prendersela con i giacobini della Lombardia — siamo al tempo della Cisalpina —, ne' suoi *Trenta Tiranni*, mentre pochi anni prima già aveva raccolto i suoi attacchi contro il Bonaparte nel *Pausania*.

In un tempo così ricco di idee e confuso di forme, non è meraviglia che si arrivi ad esagerazioni opposte. L'amore del nuovo in alcuni è superiore all'amore del buon senso, sopratutto quando non trova assistenza in qualità di arte e di ingegno. Alessandro Pepoli dopo aver scritto commedie soporifere, eccitato dai successi di Vittorio Alfieri si dà a comporre tragedie tenendo ambigua maniera: alfiereggia in un *Agamennone* e in un *D. Carlo*, si accosta alla tragedia republicana patriottica nella *Tomba di libertà* e nel *Filippo*, poi, come non sodisfatto della via battuta, nell'intento di allargare gli orizzonti e le forme della ristretta tragedia accademica, crede di inventare un nuovo componimento tragico-teatrale che battezza col nome di *Fisedia*.

La *Fisedia* è il canto della natura, e doveva essere un lavoro drammatico dove la fantasia si associasse al maraviglioso, la semplicità della natura allo spettacoloso, uno strumento che raccogliesse i vari suoni dell'anima, un quadro dei vari aspetti della vita. Non ci voleva un titolo nuovo per pensare una cosa che, dopo tutto, è vecchia, ci voleva bensì la stranezza di questo bolognese Conte Pepoli che credeva dovessero migliorarsi le sorti del teatro quando « il ciabattino fosse misto all'eroe ».

L'idea « borghese » del Pepoli sentiva naturalmente delle teorie del Lessing e della forma di tragedia da lui inaugurata con l'*Emilia Galotti*, sentiva ancora dello Shakspeare, sotto la sedicente protezione dei quali, il De Gamerra da prima, il Corner di poi traducono la nobiltà della tragedia nella sciocca e volgare sentimentalità di un'azione teatrale ad effetti vistosi, senza cura di forma, con tutti i peggiori espedienti dei vecchi melodrammi. Azioni teatrali in uno, in due, in più atti, che mentre paiono, per desiderio di nuovo, proscrivere i precetti rettorici del genere, tra cui, le famose unità pseudo-classiche, conservano tutte le volgarità di un misto assurdo di comico e di tragico. Sono questi i così detti « tentativi tragici-urbani » del De-Gamerra e seguaci.

*
* *

In mezzo a questi tentativi varî per indirizzo e per valore artistico si educavano alcuni spiriti che dalla tragedia dell'Alfieri amavano richiamarsi ai più puri modelli del teatro classico antico. Uno di questi fu Francesco Benedetti di Cortona. Vita brevemente vissuta e improvvisamente troncata la sua: poiché, nato nel 1785, il Benedetti si uccise nel 1821. Pure in questo non vasto periodo di attività e di studi, ci lasciò non meno di tredici tragedie, parecchie delle quali incompiute, e in tutte è l'influenza più o meno visibile del teatro tragico greco, ch'egli tenta di piegare talora a moderni atteggiamenti di forme e di idee.

Come nella maggior parte degli scrittori d' allora, l'allusione politica a vicende e a persone contemporanee, e specialmente ai casi e alla figura di Napoleone, penetra in più d'una sua tragedia. Quanto alla forma ed alla fisonomia tragica, il Benedetti è in principio imitatore di Sofocle, e in verita, la prima tragedia che compose, il *Telegono*, altro non è che una derivazione dell'*Edipo Re* del tragico greco, e ai casi di Edipo sono simili quelli di Telegono che uccide, senza saperlo, il padre Ulisse e sposa la matrigna Penelope; ma poi, dopo aver seguito ancora il modello greco nel *Mitridate*, egli tenta con la *Deianira* di fondere il melodramma metastasiano con la tragedia classica. Nella *Deianira* la forma è più lirica, al consueto endecasillabo sciolto è sostituito l'endecasillabo alternato a settenari rimati; ma in complesso il tentativo è ibrido ed infelice ed equivaleva ad associare insieme le linee dello stile barocco con quelle purissime del classicismo greco.

L'attrice Carlotta Marchionni.

Più tardi, egli subisce l'influenza a cui non si possono sottrarre anche gli ingegni maggiori del tempo, e compone, nel 1816, un *Druso* che segna un avviamento verso le nuove forme suggerite dal teatro shakspeariano. Ma la tragica fine della vita non concedette al Benedetti di affermarsi con sicurezza sulla nuova via a cui parve inchinare col *Druso* e, in seguito, anche con un *Riccardo III*. Spirito ardente, ingegno robusto egli non ha tuttavia la coscienza esatta della forma tra gica che vorrebbe attuare nell'opera sua.

Più preciso questo concetto appare nelle tragedie di Giovanni Battista Niccolini.

Per le nozze di Napoleone con Maria Luigia, l'Accademia della Crusca aveva bandito nel 1810 un concorso di opere letterarie, nel quale vennero a dividersi il premio stabilito un poema allegorico di Giovanni Rosini intitolato *Le Nozze di Giove e di Latona*, la storia del Micali: L'*Italia avanti il dominio dei Romani* e una tragedia intitolata *Polissena*, opera di un giovane scrittore che si trovava allora alle sue prime armi di autore drammatico; il Niccolini.

Era nato a Firenze nel 1780 e la storia delle lettere in Italia registra con nobili monumenti di poesia e di arte la sua calda e sicura amicizia con Ugo Foscolo. Li raccoglieva in uno stesso fervidissimo amore, la venerazione, il rispetto, il culto per l'antichità greca, per la grandezza di quell'arte nella quale trovavano i modelli più alti e più puri di poesia e di bellezza. Ma sono i capolavori del Teatro tragico greco quelli che attraggono il Niccolini con più tenace vincolo.

Col volger del tempo egli tenterà di adattare a forme ed a spiriti più moderni i principi di quell'arte, ma anche quando muoverà, sia pure inconsciamente, il

passo dietro i grandi modelli del moderno teatro straniero, non potrà spogliare il proprio pensiero di quella prima veste classica tessuta nella contemplazione e nella meditazione della greca civiltà, non potrà togliere al proprio sentimento la voce che apprese da quei padri gloriosi dell'arte.

Il teatro del Niccolini, nella doppia fisonomia che lo distingue quasi in due periodi, riproduce l'evoluzione del suo ingegno, sempre però avvinto, com'egli ne fu persuaso, alle leggi dell'arte classica. Dalla *Polissena* all'*Arnaldo da Brescia* corrono, è vero, oltre trent'anni di età, durante i quali si producono nello spirito del Niccolini numerosi cambiamenti; ma non sono, in fondo, troppo radicali differenze di arte. Sebbene non si mostri favorevole a quelli che si chiamano Romantici, il Niccolini si accorge che in fine è pur necessario accettare in qualche parte la loro scuola, e che anzi, appunto perchè sono scolastiche, le distinzioni si riducono tra le due tendenze a ben poca cosa.

Vedremo a suo tempo come questa tendenza temperatrice del Niccolini si maturi nel suo spirito verso la metà del secolo: ricordiamo ora soltanto i primi tentativi che mostrano la sua giovinezza nel pieno dominio dell'entusiasmo classico.

Polissena è la prima sua tragedia e non è, per vero, opera tragica di grande valore. Finge il Niccolini che dopo la presa di Troia, e fatta la divisione delle prigioniere, Polissena e Cassandra, figlie di Priamo e di Ecuba, tocchino, la prima a Pirro figlio di Achille, la seconda ad Agamennone. Polissena ama Pirro e ne è riamata, ma l'amore della fanciulla è contrastato dalla filiale pietà che la spinge ad odiare in Pirro l'uccisore del proprio vecchio padre. E siccome gli Dei vietano il ritorno dei Greci vincitori in patria, finchè una figliuola di Priamo non cada uccisa per mano di persona a lei cara, l'oracolo si compie con la morte di Polissena che riceve su di se stessa il colpo di spada di Pirro destinato ad uccidere l'indovino Calcante.

La tragedia per i due primi atti si svolge fiacca e verbosa, ma acquista in seguito forza e rapidità. Essa risente in più d'un punto l'influenza del fraseggiare poetico foscoliano, e non riesce ancora ad uscire dal vecchio campo accademico. Non ha originalità di forma, nè profondità di pensiero e di analisi.

Tra una traduzione dell'*Agamennone* e una dei *Sette a Tebe*, il Niccolini, frattanto, viene scrivendo un *Edipo*, a cui succede una *Medea* che rivela anche in lui, come nel Benedetti, la tendenza di tragediare il melodramma del Metastasio.

La *Medea* è in fatti chiamata *dramma tragico* ed è scritta in versi rimati, poichè egli col Metastasio è persuaso che « fra il vigore dello stesso pensiero sciolto o rimato corre la differenza medesima che si vede fra la violenza d'uno stesso sasso, tratto con la semplice mano o scagliato con la fromba, ma di chi sappia adoperarla ».

La *Medea*, che apparve in pubblico molti anni dopo da che era stata composta, piacque e rimase per qualche tempo nel numero delle tragedie più rappresentate nella prima metà del secolo, ma nè con questa, nè coll'*Ino e Temisto*, che compose sull'estratto di una tragedia di Euripide lasciatoci da Igino,

il Niccolini riuscì a creare nella sua fantasia la fisonomia di una vera tragedia, ampia, potente, sincera. L'ambiente, gli affetti, le passioni, i pensieri paralizzati in forma troppo docili e seguaci dell'antico: la fantasia e l'invenzione circoscritte nei termini della grecità classica, anche quando accolgono artificiosamente nello sviluppo del pensiero e dell'azione antica allusioni e fatti e ad idee contemporanee, non possono creare nell'opera tragica quello spirito che la leghi con sicuri vincoli al tempo in cui è scritta. La tragedia in questi tentativi perdura come esercitazione letteraria; Sofocle ed Eschilo trovano semplicemente imitatori, non scrittori che trasportino e trasformino negli aspetti naturali del loro tempo i precetti dell'arte a cui quelli hanno un giorno obbedito.

Verrà un tempo in cui Shakspeare farà dimenticare al Niccolini per un istante la tragedia greca e i così detti precetti di Aristotile, ma neanche allora, gli ampliati orizzonti gli permetteranno di sciogliersi dalle catene in cui lo tengono avvinto le reminescenze classiche, entrate nel suo cervello come un sangue introdotto a forza nelle vene di un corpo.

Gegia Marchionni all'epoca della sua morte.

*
* *

Singolar ventura toccò al teatro tragico di un mite poeta, seguito per lungo tempo da sincera e profonda simpatia in Italia non solo, ma in tutti i paesi dove penetrò il semplice, commovente racconto della sua politica prigionia.

Delle dodici tragedie, fra le quali otto solo vennero publicate, composte nel giro di vent'anni da Silvio Pellico, una sola potrebbe vantarsi di essere stata per lunga età accolta con grande favore dai pubblici più diversi: la *Francesca da Rimini*, e non è neppur fra le altre tragedie la migliore. Fu certamente la più fortunata sia per la simpatia del soggetto e per il fascino racchiuso nella sua eterna storia d'amore, sia per la calda eloquenza patriotica che anima a tratto a tratto i suoi versi, e nella quale il popolo — poichè la *Francesca* del Pellico fu veramente popolare — trovò una nuova, chiara, entusiastica corrispondenza al proprio sentimento di libertà. Non era più soltanto una tragedia repubblicana, artificiosa per l'innesto forzato delle idee di libertà, non era più soltanto un' opera comune del Teatro giacobino: la tragedia del Pellico raccoglieva in sè con le voci di amore e di dolore de' suoi personaggi, attraverso ad una forma meno rigida ed alta di teatro, il grido sincero di un' anima modesta e serena memore della bellezza e della grandezza antica della sua patria.

Quando Paolo nella scena quarta dell' atto primo, rivolto al fratello Lanciotto, a cui narra le vicende delle sue imprese lontano dall' Italia, esclama:

> E non ho patria forse
> Cui sacro sia dei cittadini il sangue?
> Per te, per te, che cittadini hai prodi
> Italia mia, combatterò, se oltraggio
> Ti muoverà l'invidia. E il più gentile
> Terren non sei di quanti scalda il sole?
> D'ogni bell' arte non sei madre, o Italia?
> Polve d'eroi non è la polve tua?...

la tragedia è nel suo principio appena, ma ha già sicuramente conquistato l'animo de' suoi uditori con quei fremiti di patriottismo che sono più possenti d'ogni fremito d'arte.

Il Foscolo a cui il Pellico nel 1815 aveva fatto leggere la tragedia allora appena compiuta, gli aveva dato la nota risposta: « Odimi, getta sul fuoco la tua *Francesca*, non evochiamo d' inferno i dannati danteschi: farebbero

Francesca da Rimini — quadro di Amos Cassioli.

paura ai vivi ». E non pensava certo che se l'argomento, tratto dal Pellico dal quadro meraviglioso delle figure dantesche, era arduo per la necessità di rifoggiare sulla scena in più sensibili atteggiamenti la divina eroina dell'amore, portava pure con sè con la fiamma della passione che agitava nei cuori, all'infuori d'ogni impressione artistica, un primo, infallibile elemento di attraenza e di successo.

Silvio Pellico ne trovò un altro non trascurabile nella interprete dell'opera sua: Carlotta Marchionni, che nel carnevale del 1817-18 recitò a Milano per la prima volta la tragedia. Che mirabile *Francesca* sia stata questa valente attrice, alla scuola della quale si educarono di poi le maggiori interpreti della nostra scena drammatica, ci dicono la cronaca dei tempi, i ricordi

La morte di Paolo e Francesca — quadro di G. Previati.

di quelli che poterono udirla in quella felice aurora della sua carriera artistica, le lodi proferite su di lei anche dai più severi giudici.

Il timido e pio poeta si era dedicato al Teatro più per capriccio del suo ingegno e dei tempi che per naturale stimolo del suo carattere. La fortuna della *Francesca,* alla quale avevano concesso lode anche scrittori illustri stranieri, come il Byron, lo aveva più ardentemente invogliato a proseguire. Ma l'*Eufemio da Messina*, sebbene per organismo drammatico superiore alla prima tragedia, l'*Ester d'Engaddi*, l'*Iginia d'Asti*, il *Leoniero da Dertona*, scritte nelle carceri di Venezia e nello Spielberg non trovarono largo favore, e non ne furono, del pari, con sicurezza accolte le altre, come la *Gismonda*, l'*Erodiade*, e il *Tommaso Moro* che venne scrivendo nell'ultimo periodo di sua vita, dopo il 1830. Manca in queste tragedie la tempra gagliarda dell'autore tragico. Fedele alle teorie della scuola romantica che nelle disquisizioni del Berchet e del Manzoni, incominciava a stabilire i suoi dogmi precisi, il Pellico volle dare alla sua tragedia una fisonomia mista che sapesse della semplicità alfieriana e rispondesse nel tempo stesso ai precetti romantici. Gli argomenti da lui sceneggiati appartengono quindi alla storia del Medio Evo, e quelli che scelse all'infuori, trasse non già dalla storia pagana, ma dalla storia ebrea o biblica, come l'*Erodiade* e l'*Ester d'Engaddi.*

Ma la tragedia dell'Alfieri se è priva di contorno e di sfondo storico, prorompe però vigorosa e possente dal conflitto dei caratteri e delle situazioni dove è sostanzialmente racchiusa: quella del Pellico difetta invece dell'una e dell'altra cosa. Scarsa e sbiadita è la pittura dei tempi da cui evoca le sue figure, fiacche e snervate queste ch'egli riveste e decora d' un aspetto sentimentale che attenua il maschio vigore della tragedia. Non ha le arditezze geniali degli innovatori, nè conserva la semplicità che è la forza organica di ogni concezione artistica. Anche nei confini dell' opera sua drammatica egli cerca di recare quello spirito di morale e quel concetto di civile e sociale mitezza che informano tutta la sua attività letteraria. Lo sviluppo dei caratteri e delle situazioni invece di abbandonarsi alla libera espressione e all'impetuoso prorompere del conflitto drammatico, è costretto per tal modo a seguire i precetti di una specie di etica personale che ne paralizza il moto sincero e reale. Così il Pellico, mentre tenterà, per esempio, nella *Gismonda* e nel *Leoniero da Dertona*, di dipingere i mali delle civili discordie medievali in Italia, farà sentire la necessità di una mutua indulgenza e di un sincero accordo di tutti i buoni per il benessere dell'umana società. Nelle sue tragedie si sente lo scrittore evangelico delle *Mie Prigioni*, il moralista dei *Diritti e doveri*. Non scolpisce caratteri, ma compone con elementi storici un po' manierati, e con elementi di fantasia piuttosto scarsi, persone che hanno un atteggiamento psicologico più accademico che reale. La stessa *Francesca* che tra le fiamme della passione si innalza ancora divinamente e umanamente viva nei versi danteschi, è nella tragedia del Pellico fredda e misurata. I suoi trasporti, e gli slanci di Paolo sono più letterari che sinceri.

Se si tolgono alcuni versi, passionalmente felici, come la famosa frase:

.... T'amo Francesca, t' amo
e disperato è l'amor mio....

non vi sono nella *Francesca* tratti che diffondano dai personaggi l' effetto sicuro della semplicità e dell'umanità. Lo stile di questa come delle altre tragedie è piuttosto dimesso: e quando s'innalza ad un grado, ad un tono più lirico, difficilmente sa difendersi dall' enfasi. Facile la verseggiatura, ma la facilità non è sempre eleganza: è in essa un aspetto di scolasticismo che si rivela con in atteggiamenti di fiacco abbandono.

Se, dunque, il Pellico per quella notevole armonia di parti che riesce ad ottenere nelle sue tragedie, è superiore alla schiera dei tragediografi che si affollano sulle orme dei grandi modelli antichi e recenti, incerti dalla via da prendere, non può tuttavia per la umiltà della sua forma poetica, per la pochezza del suo spirito tragico, lasciare sensibile traccia di sè nella storia del Teatro. C'è nel Benedetti, e ci sarà nel Niccolini, più tardi, un'anima di tragico più cosciente e veemente, un grido più alto di poeta e di artista. Se la fortuna singolare della *Francesca*, che sembrò per molti anni ornare la sua mite fronte di asceta della corona aspra di tragico, non gli avesse dischiuso quasi improvvisamente il campo del teatro, difficilmente egli vi si sarebbe avventurato con la persistenza di vent'anni. Poi che nella sua natura di uomo e di letterato egli non parve portare con sè per siffatto esercizio di arte nè la profondità dell'ingegno, nè il calor della fantasia, nè l'ampio sovrano dominio della forma necessaria.

Il melodramma (di cui si parla anche in altra parte della presente opera), dopo la feconda fioritura dello Zeno e del Metastasio ricade nello spossamento. Il genere si esaurisce a mano a mano nella soverchia abbondanza, nel poco ingegno e nella scarsa o nulla originalità di chi lo tratta.

Quel principio di secolo che vide grandeggiare la beata gloria di Gioachino Rossini, salva dall'oblio, con l'immortalità delle note di lui, alcuni nomi di facili verseggiatori che offrirono le loro parole alla veste della sua musica.

Mentre, da una parte, il melodramma tende invano e faticosamente alla tragedia e questa si fa borghese nel melodramma, dall'altra, la tradizione classica di questa forma si smarrisce nelle romanticherie sentimentali delle « azioni spettacolose », si adatta umilmente ad ogni capriccio ad ogni giogo della scenografia e del macchinismo teatrale, si frantuma nelle quisquilie volgari dei « libretti ».

Non discorriamo delle infinite cantate, dei melodrammi allegorici, degli oratorî dei quali il tempo si compiacque largamente e s'infiorarono le frequenti occasioni politiche, nate specialmente nell'Italia superiore dai rivolgimenti napoleonici, dalle gazzarre della libertà, e dalle « feste » della nazione. In siffatto genere di spettacoli letterario-musicali e scenografici si provò più volte, e non senza lode dei contemporanei, lo stesso Monti, ma esso sconfina col suo organismo dalla forma drammatica, per essere qui particolarmente illustrato.

Vienna, con le sue varie cariche aperte ai poeti italiani nella sua reggia e nei suoi teatri imperiali fin dai tempi del Metastasio, continuò ad accogliere poeti e verseggiatori del bel Paese. Vi muore, nel 1825, carico d'anni, se non di allori e di gloria, un Giuseppe Carpani, venutovi dalla nativa Brianza a comporvi melodrammi serii e giocosi; vi troviamo per lungo tempo il famoso Lorenzo Daponte, tempra di avventuriero preludiante al cosmopolitismo moderno, che le *Memorie* hanno bizzarramente illustrato come uno dei rappresentanti più curiosi della società contemporanea della rivoluzione e delle gesta napoleoniche. Il Daponte muore dopo una lunga serie di vicende a New-York nel 1838, ma a Vienna egli pure scrisse melodrammi, alcuni dei quali, come il *Don Giovanni* e le *Nozze di Figaro*, onorati dalla musica del Mozart, hanno il merito di volgere, disciplinando la parte buffa e grottesca del melodramma, al tipo della « Commedia musicale ».

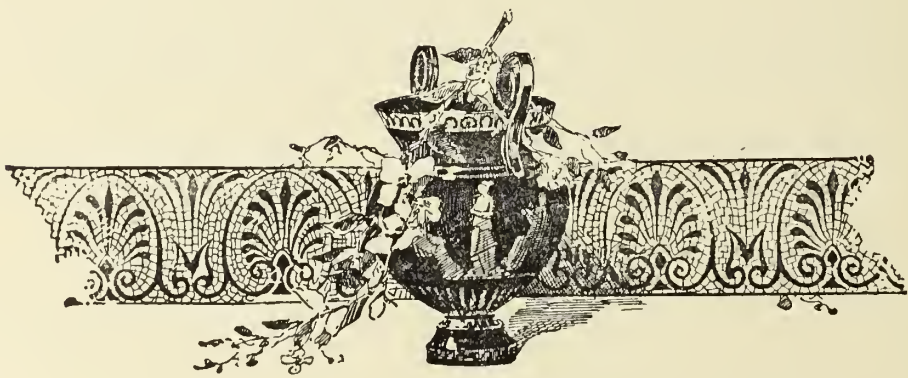
Da tragedie antiche e moderne, da commedie contemporanee e coronate di liete accoglienze si traggono gli argomenti per simili melodrammi serî e giocosi. Autori di commedie « sostenute » ed artistiche, come il Giraud e il Sografi, si lasciano pure tentare dalla « voga » e dalla facilità del libretto. Ma tra i più fecondi compositori specialisti di melodrammi per musica vanno ricordati Angelo Anelli, il Gherardini, l'Artusi e il Romanelli.

Angelo Anelli di Desenzano (1761-1820) dopo essere stato professore di letteratura latina, e aver seguito nelle loro molestie le vicende dei Francesi e degli Austro-russi nell'Italia inferiore, era andato a Milano, ove aveva occupato, sebbene per breve tempo, la carica di professore di eloquenza giudiziaria a quella scuola di diritto di recente istituita, e si era assoldato

come « poeta » della *Scala*. In quest'ultimo ufficio egli compose una grande quantità di libretti, tra i quali, *L'Italiana in Algeri* ebbe l'onore di essere musicata dal Rossini. E della vivace musica rossiniana si vestì pure uno dei tanti libretti o melodrammi di Giovanni Gherardini, autore di molte composizioni teatrali in versi e scrittore dell'azione e delle parole talora non inefficaci della *Gazza ladra*. Luigi Romanelli di Roma (1770-1854) fu poeta e maestro di declamazione, ma fu principalmente un Arcade che nel suo copioso repertorio buffo tragico melodrammatico non lasciò alcun durevole segno di arte, nè alcun serio indizio di nobile poesia.

Quest'ultima fioritura del melodramma non riesce, pertanto, mai a superare il grado della mediocrità: spesso precipita nelle buffonate volgari, nelle improvvisazioni scipite che sono una triviale canzonatura della felice musicalità della forma metastasiana.

Sia che tenda alla tragedia, sia che si avvicini, assumendone tutti i caratteri, alle « rappresentazioni spettacolose », il melodramma serio, o buffo, o giocoso, non può mascherare con l'enfasi o coi meccanismi scenici la grande povertà delle parole: spesso, come pur già lamenta il Monti in sul principio del secolo, il « libretto » è diventato un mostruoso coagulo di vocaboli incoerenti.

Così, mentre la tragedia brancola incerta tra un passato troppo breve e fragile e un avvenire vago e confuso, mentre il dramma non sa ancora in quali suoi proprii atteggiamenti affermarsi, il melodramma si abbandona, come un frutto esausto, invecchiato, spolpato d'ogni sua carne e privo d'ogni suo succo e sapore, agli scombiccheratori ed ai mestieranti del libretto.

Tra la « Commedia dell'Arte » e la « Commedia » di Carlo Goldoni — Varietà di gusti e di spettacoli — L' « azione spettacolosa », il dramma e la « commedia lacrimosa » — Vittorio Alfieri comico — La tradizione goldoniana — Un « perfezionatore » del Teatro di C. Goldoni: Francesco Albergati Capacelli — Goldonianismo pallido: i due Federici — Degenerazione del vero e del semplice: F. A. Avelloni — I Goldoniani: A. S. Sografi — Gherardo De Rossi — Giovanni Giraud e la commedia-farsa — Importanza della satira del Giraud — Giuseppe Zanoia e Stanislao Marchisio.

Più viva ed immediata fu l'influenza che Vittorio Alfieri esercitò sul Teatro tragito, di quella che nel Teatro Comico abbia esercitato Carlo Goldoni.

Niun secolo ha mai potuto segnare con i suoi termini aritmetici la separazione di due tendenze o di due periodi letterari.

Così è stato pure per l'ottocento. Se si percorressero le cronache teatrali degli ultimi anni del secolo XVIII e dei primi del secolo XIX si svolgerebbe dinanzi a noi un quadro assai vario della molteplicità degli indirizzi, dei gusti e dei giudizî. Basterebbe sfogliare, per esempio, le cronache dei teatri di Venezia, che sono l'indice del movimento del Teatro italiano in quel particolare momento, per avere un'idea dell'incertezza o, se si vuole, dell'ecclettismo del publico e degli autori.

La *Commedia dell'arte* mostra ancora la sua vigorosa resistenza, nonostante gli assalti gagliardi della Commedia goldoniana e scritta. Radicata, com'è, non solo nel sentimento e nella simpatia del popolo, ma nello spirito di non pochi scrittori, essa oltrepassa la soglia del secolo, occupa la scena dei teatri, ha le sue compagnie e il suo pubblico fedele. E le une e l'altro amano vederla alternata alle tragedie e alle commedie artistiche, e non solo non scompaiono le antiche combattute maschere, ma altre ne crea la fantasia vivace e inesauribile del popolo e degli attori, e rende gradite ed attraenti.

A Venezia, mentre al *San Luca* si rappresenta il *Saul* dell'Alfieri, al teatro *S. Angelo* si recita: *Truffaldino villano geloso tormentato dalle stravaganze della moglie e dal fanatismo dei parenti*; al *S. Giovanni Grisostomo*, si seguono in tre sere, con gli stessi attori: *Truffaldino gentiluomo in campagna e ladro in città*, la tragedia *Clodoveo* e la commedia dell'Avelloni: *I Lazzaroni*. E al *S. Angelo* si alterna la *Tartana* dello stesso Avelloni con la *Fanny in Londra*,

commedia romanzesca e sentimentale del Chiari, mentre le *Baruffe chioggiotte* affermano al *S. Luca* la semplicità e la vivacità del verismo goldoniano.

E per non darla vinta al Goldoni, ecco che a pochi giorni di distanza il publico acclama a *S. Cassiano* una delle fantastiche spettacolose azioni del Chiari, una specie di zibaldone coreografico intitolato *La rovina di Troia*.

Una grande confusione adunque di generi che permette l'esistenza sulle stesse scene degli indirizzi più opposti, che avvicina i caratteri goldoniani alle maschere della *Commedia dell' Arte*, le commedie semplici e naturali del grande veneziano alle rappresentazioni romanzesche o spettacolose, la commedia o il dramma sentimentale e lacrimoso alla vivace fantasia bizzarra delle *Fiabe* di Carlo Gozzi.

Gli attori della commedia: Luigi Vestri.

Segnare e raccogliere in una rapida sintesi questo disordinato momento di vita teatrale, questa varietà di atteggiamenti, di espressioni e di tentativi è cosa ardua, se non pure impossibile.

La tradizione goldoniana non era, in fondo, così rigida, così nitida, così, diremo, intransigente, da segnare a' suoi imitatori e continuatori la via netta e chiara, luminosa poichè al teatro fantastico, al romanzesco, al sentimentale, alla commedia lacrimosa il Goldoni stesso aveva più volte sacrificato, come interrompendo il suo concetto di semplicità, di verità, di misura.

Ben si biasimava anche in sul principio del secolo la moda dell' « azione spettacolosa », ibrida ed insulsa radunanza degli elementi più estranei all'arte ed alla poesia del Teatro, ma la « popolar moltitudine » se ne compiaceva e gli attori per conseguenza le ricercavano. Del che, a distanza di oltre un secolo abbiamo pur nelle presenti condizioni del nostro Teatro non scarse prove. Il passato con le sue aberrazioni si rinuova non di rado nel presente. Così, critiche acerbe e lamenti non erano risparmiate alla commedia e al dramma « lacrimosi », ma gli autori italiani, mossi dai successi di scrittori stranieri, che in quel genere avevano riversato in Italia la loro produzione teatrale, preferivano assecondare il gusto del publico, al fronteggiare con novità e varietà di intenti la nuova maniera imperante.

*
* *

Il Settecento aveva lasciato in eredità al nuovo secolo una serie di autori di cui nessuno poteva vantare salda ed efficace originalità.

Un tipo di commedia satirica e sociale, fiera come le sue tragedie di libertà, nervosa ed aspra come il suo carattere, aveva tentato l'Alfieri, che nell'anno 1800, appunto, nel riposo della sua inspirazione tragica, aveva abbozzato le sue sei commedie: *L'uno*, *I pochi*, *I troppi*, *L'antidoto*, *La finestrina*, *Il*

Divorzio. Ma il « fero allobrogo », non nato per la commedia, non riesce in questi ultimi saggi del suo attivo, ma monocorde ingegno, a raggiungere lo scopo e la fisonomia dell'opera comica.

Le tesi sociali, o politiche, che egli si prefigge, sono d'impaccio alla libera e naturale concezione dell'intreccio, ne inceppano lo svolgimento, e fanno tarda ed inefficace la già scarsa comicità. Egli vagheggia come per la tragedia un genere di commedia che sia rinnovatrice dell'Italia, del suo governo politico e morale. Le prime quattro commedie tendono ad uno scopo politico che ne connette gli argomenti; morale-filosofica la quinta, sociale l'ultima, adottano spesso una forma simbolica e allegorica che è a scapito quasi sempre della persuasione e dell'efficacia.

Gli attori della commedia: Luigi Taddei.

Nel movimento della commedia contemporanea, l'Alfieri è per le condizioni del suo spirito inevitabilmente un « isolato » un « solitario ». In questo genere di teatro egli non ha alcun addentellato con quelli che lo precedono o con quelli che gli vengon dietro: le sue commedie sono esercitazioni di un uomo di ingegno in un campo e in una forma di cui non può, in alcun modo, rendersi dominatore.

I primi anni del secolo videro scomparire un vecchio scrittore di commedie che aveva nella seconda metà del 700 conquistato il suo posto onorevole nella storia del teatro: Francesco Albergati Capacelli (1728-1804). Egli appartiene quindi, per il tempo della sua vita e della sua attività, decisamente al secolo XVIII: ma allo schiudersi del nuovo periodo l'opera sua fiorisce tuttora nei teatri, e la sua figura va certamente congiunta a quel gruppo di goldoniani, che più o meno seguono la traccia del maestro.

A lui vivo si assegnava il secondo posto dopo Carlo Goldoni: lo si chiamava con reverenza « perfezionatore di quel Teatro di cui era stato ristoratore l'avvocato Carlo Goldoni ». Il suo nome non era acclamato solo in Italia, ma onorato da artisti e da scrittori stranieri: il Voltaire gli dedica una tragedia: per parecchio tempo, morto il Goldoni, egli passa per il dittatore della commedia artistica. Non è più così se oggi riprendiamo a leggere i dodici volumi delle sue opere teatrali. Noi vi troviamo, certamente, ciò che si diceva allora con bella frase « decenza » « urbanità », ma non vi sentiamo più alcuno spirito di vita. L'Albergati conserva la misura delle osservazioni, dei tipi, non discende mai al volgare, al triviale: cura con preoccupazione di purezza letteraria la forma meglio del Goldoni, ma non infonde nelle sue commedie quello spirito di verità, quella dote di naturalezza, quella energia comica che l'arte da sè sola non può creare senza l'attitudine dell'ingegno. Più corretto, più regolare del suo grande amico, il Goldoni, che ammirava,

più colto anche, l'Albergati non ha saputo trarre dalla « maniera » o, per dir meglio, dal modello di lui, un tipo di commedia vitale, se non personale. *Il saggio amico*, *Il ciarlatano maldicente*, sono le rappresentanti di quella commedia che, concepita senza slancio, lavorata con attenzione e misura, congegnata senza ricchezza e novità di invenzione, è percorsa da uno spirito di piacevolezza, ma non da quella forza di comicità che possono produrre la pittura geniale di un carattere, l'architettura bizzarra delle situazioni, il succo di verità raccolto con le osservazioni, l'evidenza, insomma, che si sprigiona dalla semplicità.

Tuttociò non possiede l'Albergati, nè possiedono gli altri goldoniani che partecipano con lui dell'eredità del maestro.

A Padova moriva nel 1802 uno dei più fecondi scrittori di teatro del tempo: Camillo Federici. Giovan Battista Camillo Federico Viassolo — era questo il suo vero nome — nacque a Garessio nel 1749, così che la sua attività di scrittore appartiene in realtà al Settecento. Ma per parecchi decennî del nuovo secolo perdurò viva la sua fama e furono rappresentate sui teatri le sue opere. Opere che percorrono tutte le gradazioni del componimento teatrale, non esclusa la tragedia, che tentò con alcuni saggi punto notevoli. I generi a cui appartengono specialmente i settanta e più lavori — benchè di tutti non sia certa la paternità del Federici — sono la commedia e il dramma lacrimoso, la commedia goldoniana della quale il Federici conobbe lo spirito, ma non seppe appropriarsi la figura. Postosi allo stipendio di compagnie drammatiche, egli assecondò il capriccio e le esigenze di chi lo stipendiava, e non seppe, con altezza e con fierezza di arte, resistere alle tendenze ed al gusto cattivi del tempo. L'ingegno docile e pieghevole, la fantasia feconda di invenzioni non sono sostenuti in lui da profondità di osservazione e da sentimento sincero e sicuro della realtà. Seguì la commedia storica alla Goldoni come nel *Metastasio*, la commedia leggera nel *Non contar gli anni ad una donna* e nell'*Avviso ai mariti*, la commedia di carattere — fiacca però e superficiale — nei *Falsi galantuomini* e nei *Vecchi*, ma il suo goldonianismo non gli impedisce di cadere nella commedia macchinosa e sentimentale e nel dramma artificioso come nell'*Uomo migliorato dai rimorsi*, *La figlia del Fabbro*, *L'avventuriere notturno*. Più che al Goldoni, di cui avrebbe potuto essere intelligente ed ingegnoso seguace, il Federici tende con maggior simpatia alla maniera del teatro straniero, divulgata e fatta gradire in Italia dall'Iffland e dal Kotzebue. Nè migliore di lui, anzi senza la sua fantasia, è il figliuolo Carlo, che dai primi anni del secolo si mette a scrivere drammi sullo schema paterno, obbediente al deplorevole gusto del pubblico.

Le attrici drammatiche: Carolina Malfatti Galensi.

E per la stessa via noi troviamo ancora Francesco Antonio Avelloni (1756-1837).

L'Avelloni, nato a Venezia, soprannominato il *Poetino*, ebbe ingegno vario, ma non sicuro. Le vicende di quel periodo napoleonico avevano introdotto nei teatri la moda della commedia e del dramma militare: spettacoli piuttosto composti per il volgare effetto degli occhi, che inspirati a vero e serio intento artistico. Questo genere di lavori si valeva degli elementi più eroici e romanzeschi, dei particolari scenografici più efficaci a generare quel rettorico entusiasmo militare che pareva allora alimentarsi dalle guerre del tempo. L'Avelloni vi si abbandonò col fervore e con la fecondità della sua fantasia, non senza però dar saggio anche di commedia e di dramma più sostenuti e pensati. Toccò egli pure tutte le corde e tutti i generi della drammatica. Dopo aver esordito con tragedie, si sfogò specialmente nel romanzesco e nel fantastico. Marito di un'attrice, vagabondò con lei e con la sua compagnia, componendo con quella facilità che è propria di chi compie un mestiere, non un esercizio d'arte, e soprattutto con una rapidità che parve a' suoi tempi portentosa. In cinque giorni scriveva una tragedia, in ventiquattro ore compose il dramma: *Roberto Moldar capo di Assassini in Franconia*. È ben vero che quest'ultimo è una specie di misfatto artistico, ma ciò non toglieva che drammi e commedie, così fulmineamente composti, si imponessero per la rapidità della loro concezione alla curiosità del pubblico, che se ne compiaceva e li applaudiva, onorandoli di una lunga serie di repliche. La trilogia su *Carlo XII re di Svezia*, i drammi *L'omicida per punto d'onore, La lanterna magica, Sindam e Bertram* sono, tra gli altri, i più notevoli rappresentanti di quella produzione teatrale nella quale l'Avelloni si scapricciava col genere romanzesco e sentimentale con l'enfasi del dialogo, spesso rotto, ansimante, pieno di sospensioni e di reticenze che dovevano, secondo il criterio dello scrittore, eccitare l'interesse degli ascoltatori, e l'eccitavano realmente, a giudicare dal favore con cui le sue opere erano accolte. Ma nondimeno alcune sono pur segno di quell'energia ed acutezza d'ingegno che avrebbe potuto, con miglior disciplina di sè e studio degli argomenti e dei caratteri, dare assai più durevoli frutti. Nel *Contradizione e puntiglio* l'Avelloni scrisse una commedia che ha pregi di verità e di evidenza ben maggiori: e nel *Barbiere di Gheldria*, l'unica delle sue opere che dopo un secolo venga tuttora rappresentata, per simpatia di qualche attore che vuol mostrare la virtuosità de' suoi mezzi caratteristici, è pure la visione, se non già la semplice efficace esecuzione di una buona commedia.

Gli attori del dramma: Pasquale Tessero.

Vita avventurosa ebbe il Greppi. Imitatore del dramma tedesco senti-

mentale e lacrimoso, egli si diede a scriverne di proprio conto e a raffazzonarne in italiano, dopochè depose il saio di monaco per correre dietro a mondani intrighi di amore. Poveri meschini saggi di teatro, costretti nella guida della moda e del cattivo gusto imperante.

*
* *

Non si sottraggono neppure interamente all'influenza di questo teatro a spettacolo, di questo dramma falso, superficiale e lacrimoso, di questa commedia romanzesca e fantastica alcuni altri scrittori, che raccolgono tuttavia con maggior serietà e finezza lo spirito goldoniano.

Tra i goldoniani — pallido seguace del maestro, benchè ammirato dai contemporanei — vedemmo l'Albergati Capacelli; ma il tipo della commedia goldoniana si ritrova talora più felicemente conservato nelle commedie del Sografi, del De Rossi, dello Zanoia, del Marchisio, e specialmente nel teatro di Giovanni Giraud.

Le attrici della commedia: Rosa Romagnoli.

Antonio Simeone Sografi di Padova (1759-1818) si presenta al nuovo secolo con un nome già noto e applaudito per parecchie commedie. Giovanetto, egli aveva spesso nella patria Università lasciato gli studi legali, nei quali la famiglia l'aveva avviato, per gli esercizi e le occupazioni di teatro. Onde non è meraviglia se, compiuti i suoi studi e conquistata la laurea, egli si abbandona alla sua fervida inclinazione, obliando per essa ogni altro lavoro. E' la vicenda di molti uomini d'ingegno: ed è, dopotutto, la vicenda di Carlo Goldoni.

La passione per il Teatro lo indusse ad aggregarsi ad una compagnia di filodrammatici e a scrivere nello stesso tempo alcune farse, come *L'Amor platonico* e *L'Anglomania in Italia*, che hanno pregi di costruzione comica e di brio; poi, confortato dai primi successi, eccolo negli ultimi anni del secolo XVIII tentare la vera commedia d'intreccio, di osservazione e di carattere con le *Convenienze teatrali*. E' certamente questo lavoro tra le cose più notevoli del Sografi. Per l'osservazione arguta, per il brio del dialogo, per la pittura dei tipi le *Convenienze teatrali* sono un saggio di quella commedia facile, semplice, fondata sulla verità e sulla realtà dell'osservazione, ravvivata da uno spirito di umanità, e da un senso della vita e del mondo, che il Sografi vide, pensò e tentò rinnovare sulla base della commedia goldoniana, ma non seppe, tuttavia, attuare con sicurezza di metodo e di principî, con continuità di opere.

Nelle *Convenienze teatrali* è un quadro del mondo, dei tipi, dei costum teatrali, reso con tecnica ancora antica e alquanto impacciata, ma con uno spirito e un concetto di osservazione o di riproduzione più fresco, più nuovo

e quindi più efficace. Il tema potrebbe dirsi, ai nostri tempi, ormai sciupato dopo tante illustrazioni che se ne fecero. Di quante grandi e piccole dive di teatro e madri di dive, sono antenate, nella commedia del Sografi, la prima donna Daria, la seconda donna Luigia Scannagalli, e Agata, la madre di costei, così acciecata dal desiderio dei successi artistici della figliola, da sfruttarne persino l'onestà! E tutta la società teatrale — di un teatro di musica — si raccoglie intorno a queste tre figure dipinte talora con tratti sicuri e felici: l'impresario, il tenore, il maestro di musica, il protettore della prima donna, i capricci, le bizze, le follie, le liti degli uni e degli altri sono riprodotti con vivezza di colori e con arguzia comica, che sa di osservazione non leggera, ma pensosa.

Delle altre commedie del Sografi, la sola che rechi con sè qua e là il suggello di un'arte comica non volgare, nè artificiosa, è quella intitolata *Olivo e Pasquale*, commedia goldoniana di carattere, festiva e bonaria, che è lo studio di due tipi, il pacifico ed il bilioso, svolto con invenzione di intreccio piuttosto ingenuo. Dal loro contrasto sorge, a tratti, quella comicità caratteristica della commedia borghese fermata dal Goldoni nelle scene dei *Rusteghi*, del *Todero*, e delle sue migliori riproduzioni di tipi.

Gli attori del dramma: Pietro Boccomini.

Notevole è, nel dialogo del Sografi, il frequente avvicendamento dei dialetti italiani, e specialmente del veneziano, alla lingua; nelle *Convenienze teatrali* questa varietà di espressioni serve non solo alle varietà della scena, ma anche al colore dei tipi. Ma negli altri lavori che il tempo ha inesorabilmente confinato nell'oblio, il Sografi si mostra in attitudini ed espressioni d'arte ben inferiore.

Che dire del *Werther*, specie di dramma romantico, tratto dal romanzo goethiano, con la soppressione del suicidio del protagonista? Che della *Lucrezia Dondi Orologio*, altro dramma condito con gli elementi prediletti dal teatro di Iffland, e del *Camoens*, specie di commedie storiche drammatiche, dove la verità della storia è mescolata artificiosamente colla favola?

Imitatore di Goldoni nelle sue commedie più notevoli, imitatore dei drammaturghi tedeschi ne' suoi drammi peggiori, nei quali per aver voluto esprimere passioni ed esaltazioni straordinarie incorse nell'enfasi e nella falsità, il Sografi col suo ingegno vivo e multiforme non ha lasciato nella storia del teatro comico e drammatico del principio del secolo, alcun segno di arte personale, di indirizzo originale.

L'ammirazione, di che fu circondato, restò confinata tra i contemporanei del suo copioso teatro dove la farsa si alterna al dramma, e il dramma alla commedia, e la commedia in prosa a quella in versi, — versi ben umili

e pedestri —, e il tempo che compose la storia del secolo, non potè rilevare alcuna energia nuova, della quale si sia giovata l'arte dei successori.

Più al Settecento che all'Ottocento appartiene anche Gherardo De Rossi e nella piccola schiera dei goldoniani che sta tra i due secoli egli va senza dubbio considerato come uno dei più fedeli e dei più schietti seguaci dello spirito e delle idee del maestro. Nella prefazione ad un volume di sue commedie (Bassano, 1790) egli scrive infatti di voler essere fedele alla natura: « Le mie commedie tendono specialmente alla semplicità più che a un folto complesso di avvenimenti ». Il De Rossi non ama le commedie-romanzi, e, di fatto, *Il secondo giorno del matrimonio*, *Il Cortigiano onesto*, *La famiglia dell'uomo indolente* non sono commedie fantastiche, ma semplici, chiare e non prive di efficace umanità. Ma se l'invenzione e la costruzione del soggetto sono buone, la parola, il dialogo, l'espressione della commedia sono fredde e rivelano tutto il lavoro di architettura e lo sforzo vano dell'autore di infondere nell'opera propria la vita, l'evidenza, il calore necessari al Teatro. La commedia, in una parola, del De Rossi, non è comica. Delle doti del Goldoni serba l'armonia, la semplicità del contenuto, la misura dello sviluppo, ma non la maggiore, non quella che, ove manchi, non si può acquistare: la comicità, cioè, il brio, il calor di vita che si diffonde dal congegno degli avvenimenti e delle situazioni, non meno che dalla esteriore espressione dei personaggi.

Le attrici della tragedia e della commedia: Antonietta Robotti.

Allorchè la commedia si faceva enfatica e pesante con l'Avelloni, tralignava col Sografi, e rinunziava a' suoi veri elementi comici con l'Albergati e il Federici, mentre il pubblico continuava a domandare con non dubbia simpatia le spettacolose azioni drammatiche, i drammi terrificanti e fantastici, le tragedie borghesi ed urbane, e in quella confusione di generi, ogni autore mostravasi incerto e si abbandonava ai facili umori del tempo o agli artificiosi entusiasmi del teatro giacobino, Giovanni Giraud scriveva e vedeva applaudite le sue commedie limpide, leggiere, briose, disegnate su schemi di irrestibile comicità.

Questo romano (1776-1834) è veramente il solo che nella prima metà del secolo decimonono rappresenti con personale figura la commedia comica italiana. Se l'arte sua fosse stata più fine, se la sua osservazione si fosse mossa più larga e più profonda a comprendere e ad analizzare ne' loro varî aspetti gli uomini e le cose, se più disciplinata e sistemata fosse stata la sua fantasia e più varia nel tempo stesso, egli avrebbe meritato certamente di dare il suo nome, come accadde al Goldoni, al periodo di storia del teatro comico al quale l'opera sua appartiene. Invece, egli non si rileva dall'epoca sua, e la sua attività dà risultati

piuttosto frammentari, che saldi ed uniti. Di tutti i Goldoniani, egli è il più degno e il più valente, ma l'arte sua, benchè raggiunga misure di comicità talvolta non inferiori a quelle del maestro, non ne può pareggiare la finezza.

Modestamente egli stesso si riconobbe ben lontano dal raggiungere il modello: ma pure del modello egli seppe alcune qualità ringiovanire e rendere più efficaci e più moderne. L'invenzione non gli fece difetto, ma non quella dei grandi temi, dei grandi complessi di studio e di osservazione, bensì l'invenzione dei particolari, delle minuzie, delle situazioni improvvise. Più agilità, quindi, che ampiezza e profondità. La comicità deriva nelle sue commedie più dalla bizzarra rapidità dei casi, che dai contrasti reali della vita; i suoi tipi raggiungono la caricatura, e il loro ridicolo è, infine, più esterno che interno.

Il Conte Piossosco.

Il Goldoni, è il suo scrittore preferito; ma da Molière pure attinge piccole situazioni e caratteri. Nelle *Gelosie per equivoco*, ad esempio, noi troviamo alquanto trasformato, ma in fondo uguale in ispirito, il *Cocu imaginaire* del comico francese.

I suoi tipi non sono universali, ma sono frammenti di caratteri, e talvolta per desiderio di ridicolo la misura del comico trabocca nel grottesco. Nel *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore* la linea del carattere è felicemente imaginata. Don Desiderio è l'uomo che per voler essere cortese, servizievole, di buon cuore con tutto il mondo, non ne azzecca mai una, e dove crede far un bene fa sorgere un guaio, dove imagina sciogliere una questione l'intrica maggiormente. Il personaggio è senza dubbio fecondo di sapor comico, ma mentre sarebbero bastati la sua riproduzione e il suo schizzo nella misura della realtà, il Giraud vi scapriccia la fantasia con una serie indiavolata di scene, di situazioni, di avvenimenti e di combinazioni improvvise, che tolgono l'umanità al tipo e conferiscono alla commedia quasi l'aspetto di una farsa.

Più misurata ed equilibrata è l'altra sua commedia *L'aio nell'imbarazzo*, rappresentata la prima volta in Roma nel 1807. Qui il tipo del protogonista, benchè si colorisca talvolta con pennellate di una comicità un po' volgare e farsesca, ha un'importanza di osservazione e di studio maggiore. La commedia ha una notevole significazione di satira morale e sociale. Don Gregorio Cordebono — l'aio — è uno di quei precettori di nobili famiglie, dei quali è così efficace illustrazione la nota satira mordente dell'Alfieri. Tra la comicità dei casi noi troviamo pur lumeggiato un aspetto della nobiltà di quei tempi, accennata la lotta tra le vecchie e le nuove tendenze, tra il concetto retrivo della famiglia e del mondo impersonato nel marchese Giulio Antiquati, padre di Pippetto e di Enrico, i due nobili rampolli affidati alle cure dell'aio,

e il principio di una educazione più cosciente e liberale. Meglio che altrove, il Giraud ha qui rivolto i colpi del ridicolo sulle idee e sui costumi e non sugli individui della commedia; onde l'importanza morale di essa si fa più grande ed efficace.

Commedia di carattere volle in complesso essere l' opera comica del Giraud; e se veramente quest'augusta denominazione non si può a rigor di termini attribuire esattamente alle commedie del nobile scrittore romano, poichè i suoi caratteri trascendono in non pochi momenti l'umanità e la realtà, e si camuffano da caricature grottesche, è necessario ammettere che parecchi di essi hanno raggiunto, ciò che niun personaggio di altro autore contemporaneo ha saputo e potuto toccare, la popolarità e la vita durevole del tempo.

Don Desiderio, di fatto, e *L'aio nell'imbarazzo* tennero vittoriosamente per buona parte del secolo il campo nel repertorio comico dei teatri italiani, e ancor oggi, rinfrescati e rinnovati con qualche sapiente modificazione e recitati con misura e con arte, sarebbero ascoltati con diletto.

Goldoniana nella figura e nell'anima è la commedia *L'Innamorato al tormento*, nella quale il carattere di *Donna Lisa* ci richiama non di rado alla fisonomia della *Vedova scaltra* del commediografo veneziano. Goldoniana, del pari, è quella intitolata *I gelosi fortunati;* mentre nel *Figlio del signor padre*, pur continuando nella tecnica del suo modello, il Giraud affronta un argomento ed un tipo di maggiore originalità.

Gli attori del dramma: Giuseppe Demarini.

Due altre comiche figure tratteggiate con brio e con vigore comico ci presenta pure in una delle ultime commedie: *La casa disabitata*. La trama ne è sottile. Don Eutichio e sua moglie Sinforosa soggiornano in una casa, loro concessa gratuitamente, dacchè niuno vorrebbe affittarla per paura degli spiriti che in essa si sono annidati. Ma il soggiorno dei due coniugi rivela dopo una serie di casi bizzarri, la condotta e le arti disoneste di Calisto, il maestro di Casa, che ne ha l'amministrazione. Eutichio è una specie di « poeta fanatico », di poetastro, sempre in lotta con la miseria e con la fame; Sinforosa è ridicolissimo esempio di una vecchia maniaca per gelosia. Ma, attorno a queste due maschere di carattere, che intreccio di vicende, che lepido aggroviglio di situazioni!

In questo, come già notammo, il Giraud è realmente inesauribile. Il suo metodo è di non lasciar tempo alla riflessione, il suo sistema è di colpire con la successione rapida, quasi fulminea, delle situazioni inaspettate. Ecco perchè dicemmo che la sua comicità è bene spesso più architettata che naturale più esterna che interna; ma, ciò non ostante, Eutichio e Sinforosa sono

altri due tipi felicemente resi, che andarono ad accrescere la schiera di quelli a cui fu concessa la popolarità e la resistenza al tempo.

In *Una conversazione al buio*, capriccio di farsa, più che congegno di commedia, il brio del Giraud raggiunge uno dei maggiori gradi di intensità; mentre nella *Capricciosa confusa*, nella *Ciarliera indispettita*, nel *Pronosticante fanatico* più calmo è lo sviluppo. Una simile indole di comico focoso e di osservatore satirico non poteva dare certamente notevoli frutti nel genere drammatico, nè nella commedia macchinosa e sentimentale d'intreccio: perciò il suo dramma, giovanile ancora, *L'onestà non si vince* e la sua commedia, *L'innocente in pericolo* sono ben lontani dall' efficacia rappresentativa raggiunta nelle altre opere.

La commedia del Giraud è satira leggiera di tipi e di figure; non è ancora commedia di passione o di veri caratteri, nè giunge ad essere satira sociale. Nel *Galantuomo per transazione* il Giraud considererà con sguardo arguto la magistratura, nell' *Aio nell' imbarazzo* la nobiltà intransigente e retriva, oscurantista ed ignorante, altrove le varie facce dell'umanità operante: l'innamorato, il geloso, il semplicione, l'orgoglioso stupido, il capriccioso, ma la sua psicologia è gioconda e leggiera, non penetra, non compone quadri di complesso: divide in « macchiette », in schizzi, in caricature la sua visione. Toccò il prete e il nobile, ciò che non fece il Goldoni: e sotto questo aspetto la sua satira è più fiera ed ardita: ma i tempi consentivano certo a lui, dopo l' uragano rinnovatore della rivoluzione, ardimenti che nell'animo mite del Goldoni non erano forse neanche passati.

Le attrici tragiche: Anna Maria Bazzi.

Innegabile merito del Giraud fu l'aver con l'attività del suo ingegno e del suo talento, naturalmente comico, proseguito un genere di commedia, la cui semplicità di mezzi pareva fosse diventata ignota anche a coloro che a più alta voce si professavano seguaci del Goldoni. Maggior merito se allo studio della semplicità avesse pur congiunto quello della misura e della verosomiglianza e il fondo veristico, su cui son lavorate le sue commedie, avesse assunto talvolta un'espressione meno volgare e grottesca. La commedia goldoniana non si rinsalda con lui nella profondità del pensiero, non si rinforza nella serietà e nell'importanza della veste: mentre la giocondità muore nelle opere fredde e convenzionali degli altri, si fa più bizzarra e leggiera nel Giraud. Par vi faccia già capolino il *vaudeville* francese. È il preavviso della commedia-farsa.

In fatto di lingua non fu scrupoloso ed è confessione dello stesso Giraud, il quale diceva di voler far parlare i suoi personaggi la forma della conversazione e del periodo comune, non avendo mai « veduto alcuno par-

lare colla Crusca alla mano ». Per questo il dialogo delle commedie del Giraud acquista in brio, in vivacità, in efficacia quanto perde forse in purezza di vocaboli e regolarità di stile: il che non accadeva ai soporiferi zibaldoni o ai compassati congegni pseudo-comici dei contemporanei.

Accanto a lui essi sembrano gelidi architetti di complicate costruzioni sceniche; il Giraud solo si presenta alla successione goldoniana con titoli di naturale disposizione, di vivacità, di ingegno, di tecnica e di arte. Arte, sebbene proceda da maggior studio, inferiore a quella dello scrittore veneziano. Che se egli avesse di lui posseduto la squisitezza di pensiero, di fantasia e di riproduzione, e il suo spirito avesse avuto, come già dicemmo, maggiore ardimento e profondità, gli elementi materiali di cui disponeva gli avrebbero fatto scrivere opere non certamente caduche.

Nella schiera dei Goldoniani abbiamo accennato ancora a Giuseppe Zanoia e a Stanislao Marchisio. Entrambi tentarono di applicare con regolarità ed esattezza i principii della commedia goldoniana, più severi ancora del Goldoni nell'escludere tutto ciò che sapesse di commedia a soggetto e di maschera; entrambi vollero nobilitare e sfrondare la commedia degli artificî melodrammatici e rettorici dei quali si compiaceva il publico, ma il loro scopo, ottimo, non ebbe in essi il sussidio dell' ingegno comico. Nel *Ravvedimento*, in *I matrimoni* lo Zanoia dà un esempio di quella commedia piana e regolare, ragionata, a cui mancano lo spirito, l'anima scenica. E il Marchisio torinese (1774-1859), che nelle sue occupazioni di filodrammatico, dopo essersi arricchito onestamente nel commercio, scrisse molte commedie, tra cui *I cavalieri d'industria*, *L'inimico delle donne*, *Probità e Ambizione*, *L'avviso alle figlie*, studî, tutte, di caratteri, non seppe tuttavia infonder loro la comicità naturale e sufficiente. Egli non ha brio, non ha fantasia creatrice; costruisce con simmetria, con ordine. Scrive con forma ostentatamente curata, ma l'azione si sviluppa con lentezza e con peso. Difetti questi irremediabili a cui l'onesto e tranquillo ingegno del Marchisio non seppe sottrarsi, come non seppe evitarli un suo concittadino, Alberto Nota, del quale dovremo fra non molto far cenno altrove.

Per tali campi, e per tali viottoli la commedia comica e la commedia drammatica o il dramma — eccezione fatta del Giraud — si smarrivano sotto l'influsso del dramma e della commedia tedesca, da una parte, e delle spettacolose azioni d'origine francese-giacobina, dall'altra. Quelli che tentavano mantenersi sulla buona via erano troppo deboli per farsi sentire o per tracciare un nuovo indirizzo. Niuna voce veramente forte e sicura in questa turba di mediocrità e di nullità. Per udirla, converrà attendere parecchio.

Domenico Lanza

III. LA TRAGEDIA DAL MANZONI AL D'ANNUNZIO

Le tragedie e il credo di A. Manzoni — G. B. Niccolini — L'opera sua, i suoi ideali, i suoi versi — Le tragedie di Carlo Marenco, del Somma, di Brofferio, del Bortolotti — La risurrezione della tragedia a nuova vita — Pietro Cossa: Le sue avventure giovanili — I suoi capolavori — Storia e gratitudine romana — Le tragedie del Calvi e di G. Bovio — Gabriele d'Annunzio e la sua *Francesca* — I principali attori tragici.

Per quanto Alessandro Manzoni mostrasse di sdegnare le furiose contese di classici e romantici che andavano infuriando intorno a lui, pure egli agognava di recare l'impulso del suo ingegno al trionfo definitivo del romanticismo e meditava quel *Conte di Carmagnola* in cui tentò di estrinsecare ed integrare le sue specialissime vedute sulla tragedia, che si allontanavano dalle comuni convinzioni anche di molti letterati romantici. Vale la pena di richiamarle brevemente, poichè il Manzoni le consegnò in forma sintetica appunto nella prefazione del suo *Carmagnola* e nella lettera allo Chauvet « sulla unità di tempo e di luogo nella tragedia ».

Egli era contrario alle unità aristoteliche, che giudicò regole non fondate nella ragione dell'arte, nè connaturali all'indole del poema drammatico. L'unità di luogo, secondo il Manzoni, è nata dal fatto che la più parte delle tragedie greche imitano un'azione, la quale si compie in un sol luogo, e dalla idea che il teatro greco sia un esemplare perpetuo ed esclusivo di perfezione teatrale. L'unità di tempo, poi, ebbe origine da un passo di Aristotele il quale — per il Manzoni come già per lo Schlegel — non contiene un precetto, ma la semplice notizia di un fatto. Se Aristotele avesse realmente inteso di stabilire un canone d'arte, questa sua frase, nel concetto manzoniano, avrebbe il doppio inconveniente di non esprimere una idea precisa e di non essere accompagnata da alcun ragionamento.

Il Manzoni, polemizzando coi fautori delle unità aristoteliche, osservò ancora come la verosimiglianza non debba scaturire dalle relazioni dell'azione col suo modo attuale di essere, ma da quelle che le varie parti dell'azione

hanno fra di loro; se si considera che lo spettatore è fuori dell'azione, ogni argomento in favore delle unità cade di per sè stesso.

Il Manzoni — il quale fu anche un polemista argutissimo — osservò come nelle tragedie siano permesse licenze ed inverosimiglianze ben maggiori, ed ironicamente osservò che mancando un periodo di Aristotele a contemplarle, non si erano imposti nuovi gioghi all'arte, dai critici del suo tempo. Ai quali egli bene obbiettava come quasi tutti i teatri europei avessero messo in non cale gli apoftegmi greci, andando anche contro i loro dettati ogni volta che fosse necessario od utile all' azione. I poeti drammatici inglesi e spagnuoli, riguardati come poeti nazionali, non hanno conosciute le *unità* nelle loro tragedie o forse non se ne sono curati; i poeti tedeschi le rifiutarono dando le ragioni logiche del rifiuto; nel teatro francese l'introduzione delle *unità* incontrò molti ostacoli e venne spesso poco scrupolosamente osservata anche dai suoi apostoli più fieri.

Uno degli argomenti più decisivi, per il Manzoni, era la costrizione che derivava al poeta di non rispettare più la verità storica e la realtà umana in omaggio alla regola retorica. E fu un ribelle deciso e ardentissimo tanto nella teoria come nella pratica dell'Arte sua di scrittore drammatico.

Anche nei riguardi del *coro* il Manzoni ripudiò gran parte delle norme derivate dall'esempio greco. Poichè il coro greco non poteva combinarsi colla scuola tragica nuova, si poteva convertire il coro antico da personificazione dei pensieri morali inspirati dall'azione, da simbolo ed espressione del genio nazionale, in componimento più consono alle nuove idee, rinnovandone lo spirito, rendendolo indipendente dall'azione e dandogli uno slancio più lirico, più variato e più fantastico. Per il Manzoni, i Cori avrebbero così avuto un altro vantaggio per l'arte, riservando al poeta un cantuccio ov'egli potesse parlare in persona propria e prestare ai personaggi i suoi propri sentimenti, a costo anche di trascurarli nella recita, rassegnandosi il Manzoni a destinarli alla sola lettura, pur di *non perdere un mezzo più diretto e più determinato d'influenza morale.* Cosa che gli venne poi rimproverata dal Goethe il quale diceva al Cousin: « Il Manzoni se ne sta alla storia ed ai personaggi reali che ella somministra, ma li inalza fino a noi; ei presta loro i nostri sentimenti umani ed anche liberali se volete ! ».

E l'osservazione non era ingiusta.

Il Rovani invece sostenne che la grande novità della tragedia Manzoniana sta tutta nell'aver fatto servire questo ramo dell'arte all' indagine ed alla filosofia della storia, nell'aver inalzato la tragedia all'altezza della critica storica. Noi siamo col Carducci a rifiutare questa esegesi del pensiero di Alessandro Manzoni, il quale avrebbe rimpicciolita l'arte sua facendone un surrogato della scienza storica e creando alla tragedia nuovi vincoli irragionevoli, lui che lottava appunto contro le servitù accademiche.

Nè la rivendicazione dell'innocenza del *Conte di Carmagnola* — la quale il Manzoni ottenne completamente nelle note storiche premesse alla sua tragedia più che coll'azione — può inferire alcuna preoccupazione di ordine storico in tutta la sua estetica teatrale. Difatti l'*Adelchi* è la smentita più aperta alla teoria del Rovani essendo una idealizzazione dei fatti storici e non un

Le maggiori interpretazioni di Adelaide Ristori.

commento critico od una interpretazione dialettica. Oltre a ciò in tutte le tragedie del Manzoni, l'elemento fantastico soverchia di gran lunga quello storico.

Il Carducci si è domandato se veramente Alessandro Manzoni abbia operata una rivoluzione nel dramma teatrale ed ha risposto negativamente, affermando ch'egli è rimasto al dramma storico idealizzato e se ha dimostrato le irragionevolezze delle due unità consacrate nel nome di Aristotele dal dispotismo accademico della Francia di Luigi XIV e XV, se ha portato nel dramma un più largo e tranquillo e storicamente vero svolgimento della favola, rinnovando il dialogo, snodandolo e rendendolo più famigliare che non fosse nelle tragedie anteriori senza togliergli le sfumature del colorito poetico, egli non diede — dopo lo Schiller — struttura e carattere nuovo all'opera drammatica. E la falsità della maniera manzoniana fu eloquentemente addimostrata da Ugo Foscolo nel suo saggio: *Della nuova scuola drammatica in Italia* col quale inferocì forse troppo aspramente contro quello che era rimasto di convenzionale nel dramma manzoniano, spogliato di ogni passione e gravato di una missione morale inceppante l'estro poetico.

Il merito più indiscusso della tragedia manzoniana è quello del dialogo che non ha più la rigidezza dell'Alfieri e si rende pieghevole a tutti i moti del cuore e del sentimento, giustificando l'opinione del Panzacchi essere cioè quello del Manzoni *il miglior dialogo drammatico italiano.*

Certo Alessandro Manzoni non potè tradurre in forma concreta, nelle sue tragedie, la grande e superba visione del teatro che gli sorrideva nell'intelletto; e non potè realizzare in pratica l'audace e superba riforma del repertorio tragico: Il *Conte di Carmagnola* pubblicato nel 1816 e dedicato al Fauriel e nemmeno l'*Adelchi* che fu il secondo tentativo a due anni di distanza, furono la realizzazione del suo ideale drammatico e rimangono nella storia della nostra scena tragica soltanto come due nobili ed audaci conati di rinnovamento non fecondi di risultati nè creatori di nuove scuole o correnti di gusti artistici. Nel fervore delle polemiche ond'erano uscite alla luce, le due tragedie ebbero detrattori spietati ed apologisti convinti: in errore gli uni e gli altri. Se mancano di un soffio gagliardo di vita umana e di verità palpitante, se non riuscirono a svincolarsi dalle pastoje in cui l'arte brancicava in quell'epoca di convenzionalismo, le tragedie del Manzoni restano e resteranno almeno come saggi preziosi di lirica. E i Cori dell'*Adelchi* e del *Conte di Carmagnola*, nei quali l'autore realizzava il suo disegno di riconquistare la sua personalità integrale dimenticando per un momento la psiche dei suoi personaggi, sono le più perfette e superbe elevazioni della poesia manzoniana, di fronte alle quali impallidiscono gli *Inni Sacri* e quello stesso *Cinque Maggio* che si fa passare per il capolavoro lirico dell'autore dei « Promessi Sposi ».

*
* *

Tra la fungaia di arrabbiati polemisti che salivano il palcoscenico per tentare di dar concreta forma d'espressione drammatica alle loro ricette verbali di riforma teatrale, nel dilagare delle battaglie teoriche, si estolle per potenza di ingegno, per originalità e fecondità di produzione Giovanni Bat-

tista Niccolini, la cui meravigliosa tempra di poeta drammatico si andò sviluppando fra il 1820 ed il 1850.

Gli fu pregio e forza l'eclettismo della forma e la poca preoccupazione ch'egli ebbe, al pari del Foscolo, delle polemiche oziose intorno alle varie scuole ed ai canoni imprescrittibili che da tutte le parti si volevano imporre alla libera espansione dell'estro poetico degli autori. Egli prese il bene che gli conveniva, in tutte le forme, in tutte le scuole, *dove lo trovava*, secondo il saggio insegnamento di Molière. Egli ha felicemente contemperato la rigida severità del classicismo colla fantasia e la spregiudicatezza di fronte ai convenzionalismi antichi, proprie al romanticismo ribelle.

I grandi interpreti: Gustavo Modena.

I suoi primi tentativi furono *Polissena* e *Medea* cui fece seguire *Edipo*, *Ino*, *Temisto* e la *Matilde*. Al Niccolini dobbiamo pure le preziose versioni dei *Sette a Tebe* e dell'*Agamennone* di Eschilo.

Il *Nabucco* fu la prima affermazione veramente poderosa della sua natura di poeta tragico. Simboleggiando nei suoi personaggi drammatici gli uomini maggiori dell'epoca, Napoleone, Pio VII e il Carnot, venne a iniziare quel suo apostolato civile e patriottico che rende doppiamente caro e grande il suo nome in Italia. Sebbene in questa tragedia il Niccolini abbia rispettate le tanto controverse *unità*, seppe dare all'azione una ampiezza di disegno e di concetti da far assurgere la tragedia all'altezza di un poema, riproducendo la lotta immane che agitava l'animo del primo Napoleone, ondeggiante sempre fra i propositi di libertà e il desiderio del dominio.

Antonio Foscarini, rappresentata per la prima volta al teatro del Cocomero di Firenze è quella che esprime meglio — fra le tragedie del Niccolini — la fusione intelligente delle due scuole classica e romantica. Il Niccolini strappò ad entrambe il successo più clamoroso che l'epoca abbia veduto, e quale non fu raggiunto nemmeno dal *Giovanni da Procida* nonostante quest'ultimo avesse maggiore profondità di analisi psicologica e riproducesse con maggior finezza di rappresentazione le più svariate passioni del cuore.

Dopo *Ludovico il Moro* — che rimase irrappresentato molti anni per le opposizioni della censura — dopo *Rosmunda* che commosse ed elettrizzò, venne la grande tragedia della libertà, l' *Arnaldo da Brescia* stampato alla macchia — per sfuggire le carezze del Censore — nel 1843, e rappresentato soltanto nel 1848. L'*Arnaldo* è la tragedia dell' Italia, oppressa e flagellata sotto il giogo della curia romana e dei dominatori stranieri, che medita la riscossa e non dubita della propria risurrezione ineluttabile nemmeno in conspetto del patibolo.

Quella tragedia, rappresentata nei giorni in cui tutte le anime italiane fremevano nella preparazione del riscatto nazionale e trovavano nelle fervide speranze e nelle cospirazioni la forza di soffrire le angherie straniere, ebbe un successo di entusiasmo delirante il quale però è andato man mano scemando coll'affievolirsi delle passioni patriottiche ad unità di patria effettuata. E davvero in questa tragedia del Niccolini il concetto civile, la concitazione elettrizzante delle imagini, la smagliante sovrabbondanza rettorica del verso, superano il valore intrinseco dell'architettura e della finezza drammatica.

Allo stesso genere dell'*Arnaldo* appartiene *Filippo Strozzi*, meno fortunato ma forse più riuscito ed elaborato.

Giambattista Niccolini resta come il campione più completo, meglio dotato e più smagliante del teatro tragico nella prima metà del secolo. E la storia della indipendenza italiana a buon diritto annovera le sue strofe ardenti fra le armi che più efficacemente hanno cooperato a rendere una realtà il sogno sublime dei martiri.

* * *

Degno di essere ricordato per le sue molte tragedie — per quanto solo in parte rappresentate — è Carlo Marenco di Ceva, padre al commediografo Leopoldo anch'esso defunto, autore di molti lavori moderni e creatore del genere idillico.

I grandi interpreti: Tommaso Salvini.

Carlo Marenco ebbe chiara la visione di quello che doveva essere la tragedia nuova, allargatosi il concetto alfieriano, ma gli fece difetto la facilità di concezione e di orditura dell'azione. Il pubblico era allora abituato alla fosforescenza gagliarda dello stile ampio e vibrato di G. B. Niccolini e, in cambio, non si accontentava che delle affettuosità lagrimose del Pellico.

Ma il Marenco non ebbe lo stile imaginoso dell'uno nè quella comunicazione affettiva la quale forma l'unica qualità teatrale di Silvio Pellico.

Il Marenco cominciò assai bene con un *Buondelmonte,* cui sorrise un lusinghiero successo al Carignano di Torino; e a quel primo tentativo fortunato fece seguire molti altri lavori senza più raggiungere quella completa unanimità di giudizi favorevoli, nè quel successo clamoroso. Le sue tragedie che videro la luce della ribalta sono, oltre il *Buondelmonte* e un *Levita d'Efraim* affatto giovanile: *Famiglia Foscari, Adelisa, Manfredi, Giovanni I, la Pia de Tolomei.* Quest'ultima piacque molto ed è rimasta in repertorio per molti anni. Fra le migliori pubblicate soltanto nei volumi delle opere teatrali del Marenco e non sottoposte al giudizio del pubblico, ricordiamo: *Corso Donati* , *Ezzelino III* , *Guerra dei Baroni*, *Corra-*

dino e un *Arnaldo da Brescia* che ha molte pretensioni ma che non oscurò quello del Niccolini, come temerariamente aveva sperato il suo autore.

In questo scarso elenco di autori tragici, negli ultimi aneliti della tragedia classica e romantica , non vuole essere dimenticato il Somma, autore di una *Parisina* che tenne per molti anni vittoriosamente le scene migliori. E nemmeno Angelo Brofferio il quale, nelle varie esplicazioni del suo eclettico temperamento, scrisse anche due genialissime tragedie per la Real Compagnia sarda: *Eudosia* ed *Idomeo*; E neppure Davide Bertolotti autore di una più che discreta *Ines di Castro* e dei mediocrissimi *Crociati a Damasco.*

*
* *

Nel teatro Carignano di Torino, per la virtù o la virtuosità delle attrici e degli attori di quella famosa Compagnia Reale sarda la quale tante orme ha stampato nella storia della scena, la tragedia sopravvisse ancora a se stessa alcuni anni. Ma il teatro classico era già inesorabilmente condannato dall'evoluzione del gusto, e dai nuovi ideali più moderni, sopravvenuti a negare — nel significato hegeliano della parola — gli ideali antichi.

I goldoniani d'Italia, rinnovellando le forme del grande maestro veneziano e i veristi francesi che già nella patria loro avevano seppellita onoratamente la tragedia per sostituirle il dramma passionale, ebbero anche sulle nostre scene una piena vittoria sul vecchio teatro tragico, il cui nobile paludamento andò poco per volta eclissandosi fra le quinte, rimpianto solo da qualche vecchio frequentatore dei teatri all'epoca della maggior gloria di Silvio Pellico e di Giambattista Niccolini.

I grandi interpret : Ernesto Rossi.

Le commedie allegre ed i drammi sensazionali in prosa o tutt'al più in versi martelliani, furono padroni del campo e la tragedia divenne retaggio esclusivo degli attori celeberrimi che ne galvanizzarono alcune per merito di interpretazioni eccezionali.

Ma la tragedia, condannata e dimenticata nella sua espressione classica antica, doveva avere una improvvisa ed imprevista risurrezione, nel novissimo adattamento che potè assumere nell'opera geniale di Pietro Cossa. Egli seppe aprirle più vasto campo e darle più ampio svolgimento col trascinarla a riprodurre — coi fatti eccezionali della vita eroica — anche le umili vicende della vita intima dei personaggi. E poichè introducendo l'elemento comico nel repertorio classico, temette forse ingiustamente di snaturarlo, il Cossa chiamò *commedie* le sue produzioni drammatiche.

Egli conservò il linguaggio poetico al suo teatro e fra lo stucchevole

impero del martelliano che era di moda, tornò al verso sciolto, restituendo all'opera teatrale la nobiltà del decoro classico e dando al verso nuova snellezza e vivacità di colorito affatto moderno.

Pietro Cossa era nato a Roma nel 1820 da Francesco Cossa di Arpino e da Marianna Landesio, torinese. Rimasto orfano giovanissimo del padre, passò alle cure dell'abate Cossa suo zio, un valente ed appassionato latinista che gli inspirò l'amore agli studi classici. Più tardi il futuro autore del *Nerone* fu inviato a proseguire gli studi al seminario di Roma, ma venne ben presto a discordia collo zio e coi nuovi insegnanti per le sue idee poco conformi agli studi metafisici e religiosi.

Nel 1849 si fece imprigionare dal governo papale per aver interrotto con un solenne e reciso *non è vero!* un predicatore che stava parlando ai fedeli nella Chiesa Nuova. Per tale giovanile scappata sarebbe incorso in una grave pena, data l'intransigenza dei codici d'allora verso i colpevoli di insulti alla religione, se non fosse riuscito a fuggire dal carcere, riparando nell'America del Sud, ove potè realizzare un suo sogno bizzarro: quello di prodursi sul teatro come cantante, per provare di fronte al pubblico la sua voce di baritono.

Ma i trionfi teatrali non doveva raggiungerli per quella strada. Fischiato al Cile nel *Barbiere* di Rossini, entrò in una compagnia comica che falliva dopo alcuni mesi ed allora il futuro acclamato notomizzatore drammatico del mondo romano, si decise a tornare in patria, dove, attraversate parecchie non liete vicende, divenne professore nelle scuole tecniche e visse alcuni anni tranquillo riprendendo i suoi prediletti studi di latino, di storia antica e specialmente di storia romana che egli agognava di rievocare non solo nei freddi documenti e nelle aride dissertazioni filosofiche, ma col mezzo clamoroso e suggestivo dell'arte scenica.

La gloria gli sorrise improvvisamente quand'egli forse cominciava già a dubitare della sua impresa e a perdere le fervide illusioni sue di artista innamorato ed illuminato da un grande ideale.

A Milano, nel vecchio teatro Re, fu recitato davanti a pochissimi spettatori il suo *Nerone* che a Roma, a Firenze e in altre città era stato prima accolto con indifferenza e quasi con ostilità.

Al pubblico milanese, il *Nerone* apparve quello che era difatti: una completa e mirabile opera d'arte degna del trionfo che il teatro Re gli decretava e del quale la notizia diffusasi per tutta Italia, lo allargò e generalizzò colla resipiscenza dei pubblici i quali tutti riconobbero l'errore del primo giudizio e si inchinarono, approvandolo, al verdetto di Milano.

I primi passi del Cossa tradiscono l'inspirazione alfieriana dell'opera sua giovanile. *Mario ed i Cimbri*, una tragedia non rappresentata mai e non rappresentabile per il giudizio stesso dell' autore, il *Sordello* la cui concezione deriva dal poema dantesco e *I Monaldesi* episodio della vita di Cristina di Svezia, appaiono come tragedie ricollegantesi alla maniera dell' Astigiano e rispettano perfino le unità aristoteliche, impigliandosi nelle pastoje convenzionali che pure — dal Manzoni in poi — erano condannate e sdegnate dagli autori tragici.

Una prima evoluzione nel teatro del Cossa si afferma col *Beethoven* rap-

presentato a Roma con molto successo e nel *Puschkin* che vale assai meno del precedente. Ma in entrambi i lavori si scopre la genesi e si delinea la struttura dei futuri lavori.

Difatti vennero ben presto il *Nerone, il Plauto, Ariosto e gli Estensi*, la *Messalina*, la *Cleopatra*, *Giuliano* l'*Apostata*, *I Borgia*, *Cecilia* e finalmente *I Napoletani nel 1799* che dovevano chiudere il ciclo glorioso, poichè fu appunto in occasione della sua gita a Livorno, per mettervi in scena l'ultimo lavoro, che il grande scrittore si spense improvvisamente fra il compianto di tutti gli italiani. Il dolore nazionale fu raccolto da Roma che eresse al poeta della sua storia una statua in bronzo. Di un altro lavoro, lo *Scilla*, il Cossa ha lasciato due soli atti, non ancora ultimati.

Monumento a Pietro Cossa, in Roma.

Il teatro di Pietro Cossa per la sua originale nobiltà e pel felice contemperamento delle forme antiche coi gusti moderni, ebbe il più lusinghiero successo per molti e molti anni e parecchie delle opere migliori sono rimaste definitivamente nel repertorio e sono tuttora ammirate dai vari pubblici. Le commedie di soggetto romano superano di gran lunga tutte le altre per genialità e perfezione d'arte. Il Cossa *sentiva* profondamente la romanità e la espresse liberandola di tutto il ciarpame leggendario; e fu suo merito principale quello di avere portato sulle scene dei personaggi vivi e parlanti, non i manichini delle leggende e delle menzognere tradizioni retoriche. Figlio del suo tempo, egli attinse ragioni d'arte e d'indagine anche dalla scienza contemporanea. Egli ha portato sul palcoscenico — oltre alla psicologia — anche la fisiologia dei personaggi. Così il suo *Nerone* non è il grande sanguinario della tradizione, il Cesare delinquente quasi per volontà superiore e per ineluttabilità di destini, l'idolo temuto e maledetto apparsoci nei paludamenti della vecchia arte e della storia togata. È il degenerato volgare d'una razza illustre, lo psicopatico, il pazzo genialoide, l'affetto da delirio estetico, studiato con una precisione di particolari e reso con una sobrietà di tinte quali si possono conservare ed ottenere da solo un eccezionale temperamento di scrittore drammatico.

Giuseppe Costetti, accennando al grande e meritato successo che accompagnò ed accompagna questo capolavoro, afferma che il secondo atto del *Nerone*, quello della taverna, ha dei particolari degni di Shakespeare. E non crediamo abbia esagerato.

Col *Menecrate*, la *Messalina*, il *Plauto* e *Giuliano l'Apostata* il Cossa ha continuato (e l'avrebbe forse compiuta se la morte precoce non lo sorprendeva) la sua vivace e genialissima pittura dell'antica romanità.

Ma pure essendo inferiori a quelle d'ambiente romano, le altre commedie sono pure in gran parte pregevolissime e degne della fama acquistata da Pietro Cossa. *Cecilia*, ad esempio, é creatura di un'arte più delicata e più poetica. Non sono più le passioni violente e feroci dei personaggi che occupano la scena, ma un fine e squisito romanzo d'amore fra la bella patrizia veneziana protagonista ed il pittore. L'ambiente storico si è un po' trascurato data l'indole passionale della commedia, ma il personaggio di Morto da Feltre, riprodotto in tutta la sua bruttura morale con meravigliosa precisione di contorni, rivela tutta la possanza dell'analisi e della evocazione cossiana.

E chissà quanti capilavori e quanti nuovi atteggiamenti il Cossa avrebbe potuto dare ancora al dramma storico ed alla tragedia moderna se sulla testa leonina e forte dell'appena cinquantenne maestro della scena non fosse discesa l'ombra della morte!

*
* *

Il dramma e la commedia storica dopo di lui ebbero ancora dei guizzi d'agonia più che delle forme di vita.

L'unico scrittore che apparve dapprincipio come un degno continuatore del Cossa fu Pietro Calvi, l'autore di *Maria di Magdala* e degli *Ultimi giorni di Lassalle*. Ma egli si ritirò presto dall'agone poichè il genere storico veniva di giorno in giorno sopraffatto dal repertorio romantico. Ferrari, Cavallotti, Giacosa e Leopoldo Marenco ne diedero tuttavia buoni saggi e di alcuni di essi parliamo in altro capitolo.

E non vogliamo trascurare i tentativi di un'alta mente di scienziato, d'artista e di filosofo: Giovanni Bovio, il quale, colle sue riproduzioni storiche: *Cristo alla festa di Purim*, *Il Millennio* e *S. Paolo* sollevò tante e ardenti discussioni, per quanto quelle opere del suo meraviglioso ingegno appartenessero più alla letteratura filosofica che al teatro.

Gabriele D'Annunzio riallaccia l'opera sua di drammaturgo e di poeta al repertorio tragico e classico, per l'impeto lirico ch' egli ha trasfuso nei suoi componimenti teatrali e per il fine e squisito lavorio di cesello onde l'ha intessuto.

Chi cercasse di scoprire un legame od un nesso qualunque fra il teatro di Gabriele D'Annunzio e le molte forme drammatiche che l'hanno preceduto, perderebbe il suo tempo. La sua produzione è tutta originale affermazione d'una personalità nuova, di un'arte scaturita dall'estro geniale del poeta abruzzese. Le preziosità di stile, le raffinatezze sentimentali che ne fecero grande ed ammirata la produzione romantica e poetica, il D'Annunzio seppe adattare mirabilmente alla scena la quale — in tempi di disadorna trascuratezza della forma — elevossi a nobiltà e dignità d'opera di poesia.

I suoi primi saggi fecero dubitare parecchi critici del successo, poichè l'elemento lirico pareva soverchiare e deprimere quello teatrale. Il *Sogno d'un mattino di primavera*, fu considerato generalmente come un tentativo d'uomo

provato alle Muse, ma non chiamato al teatro. Eppure già in quel singolar drammettino l'autore affermava una visione chiara e vigorosa dell'effetto scenico. Una sola ed unica *situazione* egli ci presentava, ma supremamente tragica e suggestiva. Una donna cui viene ucciso fra le braccia l'uomo adorato, che impazzita di dolore si vota con tutta la fedeltà del suo vago ricordo al caro fantasma sanguinoso stretto un giorno fra le braccia. Ed alle premure dei parenti i quali cercano con pietosa menzogna di farle credere che l'amato non è morto, essa oppone la disperata incredulità del suo pensiero delirante. Questa favola semplice e toccante D'Annunzio rivestì della sua forma meravigliosamente fiorita, che si impose dopo le prime incredulità pure ai critici e ai pubblici più scettici.

Compagnia Sarda: Giovannina Rosa.

Anche il *Sogno d'una sera d'autunno* nella passionalità morbosa della dogaressa Gradenigo rivelò le qualità tragiche dell'autore di *L'innocente* e preconizzò gagliardamente le forti prove vicine e definitivamente vittoriose.

La *Città Morta* rappresentata primamente da Sarah Bernhardt a Parigi è il primo conato di tragedia completa che il D'Annunzio abbia tentato.

Il breve dramma umano che si svolge terribilmente tragico nel chiuso dell'anima dei personaggi, fra le rovine dorate di Micene, è immaginato con robusto disegno e preparato con sapiente *nuance* di passaggi psicologici. Peccato che la condotta troppo lenta di alcune scene e il dilagante fervore di poesia abbia tolto alla tragedia quella misura e quell'equilibrio che sono necessari per il successo duraturo sul teatro.

Di genere affatto diverso *La Gloria*, nei cui protagonisti in contesa civile furono ravvisati i protagonisti della battaglia politica contemporanea. In questa sua tragedia, tornando agli esempi del teatro greco, il D'Annunzio ha ricondotta *la folla* sul palcoscenico, con felice audacia di pensiero e con singolare forza di riproduzione.

Alle sue predilette notomie dei sentimenti intimi e raffinati, il D'Annunzio tornò colla *Gioconda*, dove potè liberamente spiegare il volo della sua fantasia di lirico e la sua sensibilità di decadente.

La lotta terribile che si combatte nella psiche dello scultore Settala, il duello implacabile delle due donne innamorate, la sublime dedizione di Silvia immolantesi al sogno dell'uomo amato, sotto i colpi feroci della rivale, sono saggi di bellezza e di forza raramente raggiunti sulla scena.

Nonostante le sue disuguaglianze, nonostante la pletorica invadenza dell'elemento poetico che fu e rimane il grande difetto di D'Annunzio dram-

maturgo, *La Gioconda* resterà fra le opere più audaci e più perfette del moderno teatro italiano.

E le mirabili facoltà che si erano già quasi completamente maturate in questa tragedia del D'Annunzio, ebbero più mirabile campo di esplicazione e di perfezione nella *Francesca da Rimini,* la quale resta finora il capolavoro d'annunziano nel repertorio tragico. Quale differenza di intuito storico, di profondità psicologica, di impeto poetico fra la *Francesca* umanamente divina del poeta abruzzese e la Francesca borghesemente romantica, manierata e lagrimosa di Silvio Pellico!

Nella sua ultima tragedia, — come nelle precedenti, — il successo di D'Annunzio fu dovuto in parte alla collaborazione fervente ed illuminata di Eleonora Duse, la quale con tutta la passione del suo sentimento d'artista, con tutta la sua coscienza di interprete sorresse anche le più difficili ed ardue scene del teatro d' annunziano e nobilitò del suo raro genio interpretativo i vari personaggi usciti dalla fervida fantasia del poeta.

Nel delirio di Isabella, nelle furie dell'amore selvaggio e criminoso della Dogaressa, nelle veggenze spasmodiche della cieca di *Città Morta*, nel fervore amoroso della bella romagnola, ella fu la collaboratrice del poeta e ne accompagnò la rapida ascensione con tutta la sua grande anima di attrice e con la sua sempre varia ed inesauribile facoltà creatrice.

*
* *

Gli interpreti della tragedia.

Il periodo di maggiore floridezza e di maggiore splendore della scena tragica italiana, si lega al nome immortale di Gustavo Modena, che fu grande attore e fervente patriota al tempo istesso.

La sua vita fu divisa fra due passioni ardentissime: il teatro e la politica. Quando abbandonava la scena ch'egli aveva convertita in un campo di educazione e di propaganda civile, egli combatteva per il suo grande sogno di libertà sul più vasto teatro della storia. La grande opera della redenzione italiana lo ebbe apostolo e soldato inesausto, insieme a Giuseppe Mazzini. Ma la realizzazione di quel sogno gli doveva costare tormenti e delusioni infinite, persecuzioni accanite e peregrinazioni sconsolate per tutte le regioni d'Italia.

Gustavo Modena ha introdotta nell'interpretazione teatrale una riforma che valse ad integrare le rivoluzioni precedenti di Goldoni nel comico e di Alfieri nel tragico. Egli portò sul teatro la naturalezza e la sobrietà. Fu il primo ad abbandonare le grida, gli urli i boati con cui i comici antichi così male tentavano di rendere le forti passioni. Egli volle fare del teatro un riflesso esatto della vita; egli semplicizzò tutto quanto è nel teatro esplicazione di sentimento umano, vibrazione di anime e di cuori, scacciando dal palcoscenico le contorsioni e le esagerazioni dell'istrionismo antico. Il suo gioco era insieme classico e realista; classico, perchè tendeva alle espressioni supreme della bellezza scenica; realista, perchè si inspirava alla verità della vita vissuta.

Gustavo Modena è stato il primo dei nostri attori che abbia rispettata la

verità storica anche nei costumi, e la sua coscienza scrupolosa di artista gli assicurò il successo; per quanto il trionfo non abbia mai interrotto il suo disagio economico e le sue lotte accanite contro le difficoltà della vita.

Un artista così perfetto e poderoso come Gustavo Modena doveva perpetuare la sua gloria attraverso quella dei giovani cresciuti alla sua scuola. E due sommi tragici i quali hanno continuato le sue nobili tradizioni: Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, glorificarono la sua memoria col seguire il suo metodo fatto di genio e di studio profondo.

Tommaso Salvini, nato da una famiglia di comici, entrò a quindici anni nella compagnia diretta dal Modena e imitando il nobile esempio del suo grande maestro, accompagnò lo studio della recitazione collo studio dei classici italiani e stranieri. Il Niccolini fu il suo autore prediletto e nella interpretazione di quelle tragedie vibranti di sentimenti patriottici e gonfie di concitazione retorica, lo favoriva la maestà della persona poderosissima ed il timbro squillante della voce. Egli potè ben presto realizzare i due sogni più audaci della sua giovinezza: recitare accanto alla Ristori ed affrontare il giudizio del pubblico parigino.

Salvini ha scritto un geniale ed interessantissimo libro di *Memorie* che rimane fra i documenti più preziosi nella storia del teatro italiano nel secolo XIX.

Gli insegnamenti del Modena condussero al trionfo anche Ernesto Rossi, cui l'aspro cammino dell' arte fu reso più facile dalla bellezza fisica e dalla dolcezza soave della voce. Nessuno come lui seppe dire con più musicale passionalità d'accento le parole: *ti amo!* in una scena amorosa.

Compagnia Sarda: Giovanni Borghi.

Salito agli onori di primo attore nella Real Compagnia Sarda, dopo breve pellegrinaggio alla testa di mediocrissime *troupes* di comicaroli, stabilì la propria fama col dramma di Dumas padre *Il Conte Hermann*, e passò poi di trionfo in trionfo nella Compagnia di Adelaide Ristori colla quale divise gli onori parigini. Il Rossi affrontò da par suo il repertorio shakespeariano: *Otello*, *Amleto*, *Re Lear* ebbero in lui un interprete di grande efficacia. Nessun *Paolo* nella *Francesca da Rimini* del Pellico seppe suscitare tanti deliri di entusiasmo nelle folle di ascoltatori. Anch'egli lasciò un mediocre volume di *Memorie*.

Altri valorosi allievi di Modena furono il Majeroni ed il Romagnoli, e senza uscire dalla scuola del grande trevigiano, si distinsero nelle interpretazioni tragiche: Camillo Ferri, Giovanni Gottardi, Pietro Boccomini, Alamanno Morelli.

L'attrice che prima di tutte raggiunse grande altezza di interpretazione

nel repertorio tragico e grande fama tra i contemporanei, fu Carlotta Marchionni, nata in Pescia, nel primo anno del secolo, da una famiglia di comicaroli toscani. Dopo avere rivelate fin da bambina delle notevoli attitudini per la scena, fu messa in un convento di Verona, d'onde uscì ben presto per seguire la sua naturale ed ereditaria vocazione pel teatro. Chiamata a sostenere il ruolo di prima attrice nella Reale Sarda, si impose di primo acchito colla eccellenza dell'Arte sua e con la prestanza della giunonica persona.

Ella rese potentemente l'amore incestuoso di *Mirra*, la passione adultera di *Francesca*, la disperazione di *Medea*.

Dopo soli quattro lustri di battaglie artistiche trionfali e di interpretazioni perfette e gloriose, abbandonò volontariamente il teatro « per non dare all'arte che adorava il periodo declinante della vita ». Meraviglioso esempio agli artisti del passato e del presente, i quali trascinano sul palcoscenico la memoria del passato vittorioso nella misera vecchiezza non più illuminata dal sorriso dell'arte.

A sostituire la Marchionni nel suo ruolo di prima attrice venne dapprima Antonietta Robotti, giovane e bellissima, cui la morte immatura rapì all'arte ed ai trionfi nel fiore degli anni e delle speranze; dappoi Adelaide Ristori la quale aveva mossi i primi passi sotto la guida intelligente ed affettuosa della Marchionni. Entrata a quindici anni in Compagnia Reale, la Ristori doveva salire le cime più alte e recare glorioso nei due mondi il raggio dell'arte rappresentativa italiana.

Ella portò una meravigliosa misura nella foga della passione che rappresentava sulla scena, e mai il suo metodo di recitazione trascese alle esagerazioni enfatiche cui il repertorio tragico trascinava tanto facilmente attori ed attrici. La sua maniera era tanto semplice quanto affascinante e dignitosa.

A diciotto anni interpretò la *Maria Stuarda* dello Schiller e trionfò nelle tragedie di Shakespeare, di Alfieri, di Pellico, di Niccolini, di Monti, di Marenco, di Castelvecchio.

Recatasi a Parigi quando maggiore era la gloria della Rachel, affrontò audacemente, con temeraria e giovanile arditezza, il confronto con la celebre tragica francese e si produsse nella *Medea* del *Legouvé*, ch'era stata rifiutata dalla rivale. E fu un trionfo clamoroso per la giovane attrice e per l' arte italiana. Nella capitale francese, ancor più grandi allori ella seppe conquistare con la *Pia de' Tolomei* del Marenco, la *Francesca da Rimini* del Pellico, *Lady Machbet* di Shakespeare, la *Mirra* d'Alfieri e la *Fedra* di Racine.

E dopo la felice prova di Parigi, la grande tragica italiana percorse trionfalmente tutta la Francia, il Belgio, la Germania e l'America. Al suo ritorno in Italia l'aspettavano accoglienze che toccarono l'apoteosi, da parte dei concittadini entusiasmati dai suoi successi; ma presto abbandonò per la seconda volta la patria per compiere un nuovo giro trionfale in Olanda, Portogallo, Spagna, ritornando a Parigi ove rinnovò i suoi successi d'entusiasmo delirante. Sposatasi al marchese Capranica del Grillo, la Ristori si ritirò dal teatro. E soltanto nel 1898, durante l'Esposizione di Torino, la vecchia dama ritornò sulla scena di quel teatro Carignano dove aveva esordito giovinetta, per recitarvi un canto di Dante, in una serata di beneficenza, che resterà memorabile in quanti vi hanno assistito.

Giacinta Pezzana chiuse la serie mirabile delle grandi tragiche italiane, e mentre il gusto delle platee si orientava verso le più moderne manifestazioni della scena, nella sua potenza di interpretazione sopravvissero alcune delle tragedie migliori. Poi l'attrice tragica dovette anch'essa acconciarsi alla evoluzione ineluttabile e si affermò parimenti grande ed efficace interprete del dramma. *Teresa Raquin* la macabra e terrifica concezione dello Zola, mentre non poté resistere sulle scene francesi, ebbe in Italia una serie ininterrotta di trionfi mercè la meravigliosa creazione che la Pezzana fece della madre paralitica e per l'effetto tragico ch'ella seppe far scaturire dalle brutalità veriste delle scene zoliane.

E con la Pezzana si erano adattati alle esigenze del nuovo repertorio, tutti i grandi interpreti di quello antico, erano sopravvissuti alla loro arte, la quale, con la fine della Real Compagnia Sarda, fu definitivamente seppellita.

Gli amatori della tragedia e della gloria letteraria italiana, fecero sforzi disperati affinchè il governo della Terza Italia rispettasse quella palestra tradizionale dell'arte drammatica paesana. Angelo Brofferio nel Parlamento Subalpino levò la sua formidabile eloquenza in difesa della compagnia che era gloria di tutta la nazione. Ma non valse nemmeno l'impeto della sua mirabile parola a convincere i deputati suoi colleghi.

E con sessanta voti di maggioranza fu soppresso il sussidio alla Reale e chiusa l'epoca più gloriosa della scena nazionale.

Compagnia Sarda: Giovanni Gottardi.

IV. DRAMMA E COMMEDIA NELLA SECONDA METÀ DEL SECOLO.

Le opere di P. Giacometti — T. Cicconi e T. Gherardi del Testa — Paolo Ferrari e la sua influenza sul teatro italiano — L. Marenco, A. Torelli, R. Castelvecchio, F. Martini, e altri — Da V. Carrera a G. Giacosa — Dopo — Il teatro dialettale — Giacinto Gallina — Gl'interpreti.

La commedia italiana, verso la metà del secolo XIX risentì più acutamente le varie e strane vicende della patria.

Affievolita l'ultima eco goldoniana negli ultimi epigoni, le sorti incerte e tristi d'Italia ebbero una ripercussione ed uno specchio fedele nel periodo incerto e vacillante attraversato dal teatro di prosa. Fra le ultime sopravvivenze di imitazione del grande Veneziano, l'influsso della commedia tedesca si rese man mano più efficiente e sentito. Nel caratteristico eclettismo del gusto, eclettismo tutto italiano e tutto proprio di quell'epoca di eccezione, tutto si prestava al tentativo e tutto era con suprema indifferenza a volta accettato, a volta respinto, con alterna vicenda di casi e di evoluzioni artistiche. Per cui, anche le nuove forme sorte in clamori di avvenimenti e in rovine secolari dalla rivoluzione francese e che trovarono una sintesi sublime nell'opera e nel pensiero di Victor Hugo, dovevano avere una tarda ripercussione nella commedia italiana.

E difatti Paolo Giacometti cercò di raccogliere nella sua arte il favore pubblico che andava orientandosi verso la grande e magnifica produzione victorughiana, così come Teobaldo Cicconi si affannò a sfruttare gli ultimi favori delle platee per la commedia tedesca, mentre l'avvocato Tommaso Gherardi Del Testa — abbandonata la toga per il teatro — coraggiosamente affrontando le predilezioni del pubblico per l' una e l'altra imitazione straniera, tentava ricondurre il componimento teatrale alle pure italiche fonti del grande maestro veneziano di cui fu l'ultimo valoroso continuatore.

Di Paolo Giacometti rimangono la *Morte Civile*, saggio forte e lagri-

moso di romanticismo principio di secolo, *Maria Antonietta* concezione ampia e grandiosa di un superbo edificio drammatico cui manca soltanto la profondità di penetrazione psicologica, e *Quattro donne in una casa* commedia spigliatamente italiana, la quale attesta come le meravigliose facoltà teatrali del Giacometti avrebbero potuto stampare più vasta orma nella storia della scena italiana, in epoca meno mutabile di gusti, in periodo più tranquillo e caratteristico di vita nazionale. Ad ogni modo, il suo formidabile temperamento si affermò in tutti i generi di composizione drammatica: il dramma storico, quello sociale, la commedia famigliare e quella di costumi, iniziata col *Poeta e la ballerina*, satira flagellatrice del secolo degenerato, che rendeva omaggio soltanto all'arte delle silfidi e dei mimi. Egli rimase sulla breccia per oltre un ventennio, scrivendo ben cento lavori, per ridursi a morire di miseria, lontano dalla Genova natia, in un oscuro paesello del mantovano.

Paolo Ferrari (busto nel Teatro Manzoni di Milano).

Del veneto Teobaldo Cicconi restano *La statua di carne*, una vittima innocente dei centomila filodrammatici domenicali, e *La figlia Unica*, una buona commedia di ambiente borghese nella quale il suo autore è riuscito a svincolarsi dalle influenze teutoniche, affermando in schietto sapore di italialianità, un bel talento di commediografo e un fine senso di osservazione. Per la vivacità e spontaneità del dialogo argutamente toscano, per il giusto e moderno criterio di cercare le ispirazioni soltanto nella verità e nella vita vissuta, il Gherardi del Testa ha resistito più a lungo sulle scene italiane, poichè lontano dalle finalità morali che il Giacometti voleva assegnare alle sue commedie, lo scrittore toscano soltanto si proponeva di divertire il pubblico. E riusciva ben sovente allo scopo; per cui il largo successo che seguì l'opera sua fu come un tributo reso a chi aveva recato un soffio di buona e onesta comicità italiana sulle tavole ove sino allora avevano imperversato la tetraggine del dramma tedesco e la cupa svenevolezza del romanticismo francese.

Gli sforzi riuniti e diversi delle varie scuole, segnarono un risveglio — verso la metà del secolo — anche nella commedia italiana, la quale, come la tragedia sentì beneficamente l'influsso innovatore e scuotitore della accanita polemica fra il romanticismo trionfante e il classicismo moribondo nelle sue ultime trincee di battaglia.

E i tentativi del Giacometti, del Cicconi, del Gherardi, — cui va aggiunto Vincenzo Martini, autore pregiatissimo del *Cavaliere d'industria* e di altri preziosi lavori — se non riuscivano a gettare le basi del nuovo teatro italiano,

spianavano e preparavano la strada a Paolo Ferrari che fu certamente il più notevole scrittore drammatico italiano nel secolo XIX.

L'opera di Paolo Ferrari è come un prisma iridescente che raccoglie nelle sue varie sfaccettature tutte le luci e le armonie e le forme più disparate, salite sul palcoscenico durante il quarantennio che fu per lui sacerdozio e milizia artistica.

Nemmen lui non ha forse aperte le nuove vie alla drammatica italiana; ma, riassumendo nella sua tecnica gli insegnamenti del passato più puri, i bisogni dell'epoca sua, le aspirazioni che sentiva fremere nella società in cui visse e raccogliendoli nel suo teatro con rara genialità e gagliardia di sintesi, ben meritò l'appellattivo di restauratore della commedia italiana, che gli venne conferito fin dai suoi primi passi nel periglioso agone drammatico.

Dopo alcuni insignificanti e dimenticati tentativi giovanili, Paolo Ferrari ebbe la ventura, o la disgrazia, di scrivere a venticinque anni il suo capolavoro, quel *Goldoni* che la critica maligna gli ricordò sì lungamente non tanto a titolo di onore, quanto per lamentare che il suo genio non fosse più arrivato a tanta perfezione di linea e di misura.

Eppure ci vollero ben due anni perchè il capolavoro potesse giungere all' ammirazione del pubblico: due anni di lotta e di scoraggiamenti nei quali il Ferrari vide chiudersi tutti i teatri al suo *Goldoni* e sentì lo stesso Gustavo Modena professargli sempiterna ammirazione, col patto che.... nessuno spettro di commedia da rappresentare sorgesse fra loro due!

Ma venne il giorno del trionfo anche per il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, e dopo quella affermazione poderosa che gli assegnò subito il posto più notevole nel gruppo degli autori teatrali, Paolo Ferrari proseguì con indefessa tenacia la sua strada. Il *Goldoni* fu il primo anello di tutta una catena di drammi e di commedie che basterebbe da sola a costituire, se non un teatro nazionale negli anni in cui la scena si gloriò dell'opera insigne di Paolo Ferrari, certo un teatro individuale dei più notevoli e significativi della scena drammatica internazionale.

La produzione dell'autore modenese si può riguardare sotto i tre aspetti diversi che si sono avvicendati attraverso il febbrile meraviglioso svolgersi della sua atttività. Al ciclo dei lavori che chiameremo *storici* appartengono *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, *La Satira e Parini*, *La Poltrona storica*, *Dante a Verona* e il *Fulvio Testi*, ultimo lavoro di Paolo Ferrari che fu come il canto del Cigno e confortò, col grande trionfo ottenuto, gli ultimi giorni del Poeta dopo un lungo periodo di incertezze e di insuccessi. Si può dire che il Ferrari fu il vero creatore della commedia storica, nella quale è riuscito a trasfondere la vivacità e la freschezza goldoniana, vivificando un genere che stava agonizzando nella aridità scialba e scolorita delle pedanterie scolastiche, e limitando la sua funzione a rievocare con la freddezza dei documenti, gli uomini e i fatti della storia.

Una seconda faccia del grande poliedro drammatico, è rappresentata dal genere schiettamente goldoniano, di cui sono ottimi saggi *La bottega del cappellaio*, *La medicina di una ragazza ammalata* e *Il Codicillo dello zio Venanzio* nelle quali è mirabile per precisione e vigore la rappresentazione dei tipi popolari.

L'influenza della nuovissima scuola francese — e specialmente del giovane Dumas e del Sardou — diresse l'osservazione del drammaturgo italiano allo studio dei più vasti e contingenti problemi onde vide affannata la società

Autografo di una pagina del « Suicidio » di Paolo Ferrari (Atto III, scena I) col profilo di Leone Fortis.

in cui visse. Dal *Duello* alla *Marianna*, all'*Amore senza stima*, a *Cause ed effetti*, al *Ridicolo*, al *Suicidio*, agli *Uomini seri*, ad *Alberto Pregalli* è tutta una serie di lavori nei quali il poeta afferrò a volo un fenomeno palpitante della vita

vissuta, una questione agitantesi nella società, un male diffuso nella coscienza collettiva, una bassezza o miseria morale, trasportandone sulla scena gli effetti ed indicando i rimedi da opporre alle invadenti cancrene della vita sociale.

E come bene osservò Felice Cavallotti, poichè il maggior poeta drammatico d'Italia aveva già detta la sua parola alla forte generazione del riscatto nazionale, col ciclo dei suoi lavori *a tesi* Paolo Ferrari mosse incontro alla giovane generazione che sorgeva, ch'egli voleva degna dei mutati destini e scorgeva oppressa dalla stanchezza che succede agli sforzi supremi. E l'artista si mutò in filosofo studioso dei problemi più vasti, in medico scrutatore di cuori, in consigliere affettuoso di coscienze e di anime.

*
* *

Contemporaneamente al Ferrari, nel fervore di speranze suscitate intorno al rifiorire dell'arte drammatica nella seconda metà del secolo XIX, scrisse tutta una valorosa coorte di autori, fra i quali parecchi assai notevoli per novità di inspirazione e gagliardia di ingegno.

Leopoldo Marenco, figlio del tragico Carlo, dopo di avere iniziato anche lui la propria carriera colla tragedia *Piccarda Donati*, si volse a genere più consono cogli evoluti gusti del pubblico e diede successivamente al teatro una serie di commedie e drammi storici e parecchie buone commedie di intendimenti sociali e satirici, fra le quali meritano di essere ricordate *Un malo esempio in famiglia*, *Spiritismo*, e *Gli amori del nonno*. Se la produzione di Leopoldo Marenco non resiste e non ha resistito al volgere delle nuove forme e al continuo variare dei criteri estetici nelle platee, il suo nome resterà nella storia del teatro come quello del creatore di un genere affatto nuovo e caratteristico ch'egli stesso denominò *idillio* e di cui rimangono come saggi migliori *Celeste*, cui sorrise per tanti anni il successo, *Il falconiere*, *Giorgio Gandi*, *Speroni d'oro* ed altre molte concezioni di un romanticismo delicato e ingiulebbato, che ebbe il suo quarto d'ora di auge e mandò in solluchero, per un lungo periodo, le platee italiane. Il povero Marenco è mancato ai vivi da pochi anni, ma da assai lunga data egli era completamente appartato dalle nuove direttive dell'arte scenica, e nella dolorosa vecchiezza non ci diede che una commedia notevole: *Carcere preventivo*.

Il napoletano Achille Torelli si affacciò alla ribalta di prosa con così giovanile e fortunata originalità da far concepire le più liete speranze sul suo avvenire artistico. Le sue prime commedie *La Verità*, *Missione della donna* gli *Onesti* erano più che semplici promesse. Quando poi egli fece rappresentare i suoi *Mariti*, l'eccellenza dell'arte sua, la finezza della penetrazione psicologica e la sua straordinaria felicità nel riprodurre i tipi umani, fecero gridare al messia del teatro italiano.

Disgraziatamente, quel fortunato lavoro toccava il culmine della sua gloria di autore, e le commedie successive segnarono invece una curva discendente a precipizio verso la mediocrità e la insufficienza. I *Rosellana*, la *Margravia* e *Scrollina* non parvero più opere dello stesso autore dei *Mariti*, come tutta l'ultima produzione del Torelli.

E fra i minori, Riccardo Castelvecchio si dimostrò degno di migliori destini con la *Cameriera astuta*, la *Donna romantica* ed altri lavori, ove l'estro suo non avesse voluto annegare in una sequela di opere che risentono dell'improvvisazione e che appajono troppo affrettatamente composte per assurgere all'onore di rimanere in repertorio. Luigi Gualtieri e lo Scalvini, nel genere a grande effetto, Lodovico Muratori che tentò parecchie forme in ben cinquanta produzioni, con varia fortuna, Antonio Salmini, Paulo Fambri, F. Coletti autore gustosissimo di farse italiane, Stanislao Morelli e Adamo Alberti, E. Montecorboli, Luigi Suner, ecc., sono tutti nomi legati a qualche notevole tentativo o consacrati da un sia pur fuggevole quarto d'ora di notorietà.

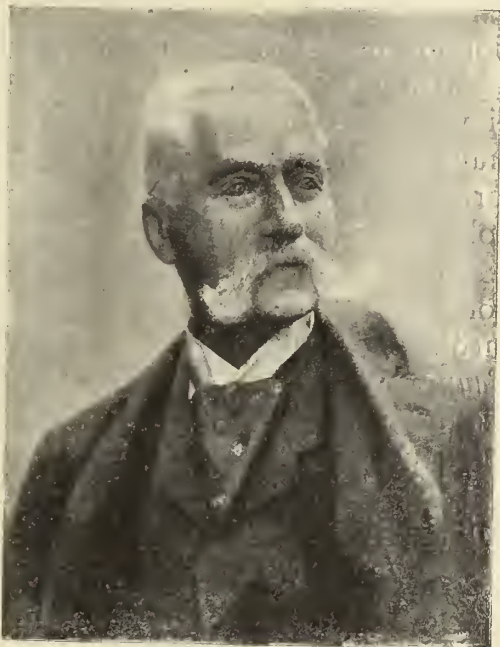
Ferdinando Martini, Leo di Castelnuovo e il barone De Renzis, sulle tracce poetiche di Alfredo De Musset, introdussero nel teatro italiano un componimento nuovo, il *proverbio*, imbellettato ed incipriato. I migliori furono certamente quelli del Martini: e *Chi sa il gioco non l'insegni* e *Il peggio passo è quel dell'uscio* rimangono insuperati nel genere. Ma anche il *Bere o affogare* di Leo di Castelnuovo è una assai aggraziata e squisita cosetta.

Leopoldo Marenco.

Nel genere leggero, nelle commedie che allora si chiamavano *da tavolino* emerse Giovanni Salvestri con i suoi *Tredici a tavola*, col *Fatemi la corte*, col *Patatrac* e col genialissimo *So tutto!*

Piuttosto effimero fu il successo che accompagnò l'opera giovanile di Giuseppe Costetti. Un trionfo soltanto bolognese e locale fu quello di *Libertas;* ed anche *La lesina* non è tale commedia da resistere alle insidie del tempo. Viceversa un suo breve dramma, *Alla finestra*, è di così suggestiva potenza drammatica, di così sintetica rapidità di azione da far deplorare la piena dimenticanza in cui è caduto.

La figura più notevole di commediografo che si sia levata accanto a quella del Ferrari negli anni migliori della sua gloria, è certamente quella di Valentino Carrera. Egli sognò di accompagnare l'effettuata unità nazionale con un teatro che rispecchiasse le virtù caratteristiche di tutto il popolo italiano e di creare una commedia popolare a specchio della vera vita vissuta dagli umili strati della società nostra, discacciando dal palcoscenico le male importazioni straniere e le insulse imitazioni.

Parve dapprima che alla nobile audacia del tentativo sorridesse la fortuna. *La Quaderna di Nanni*, con la quale Valentino Carrera iniziò la temeraria opera sua, era tale capolavoro da spiegare ogni fioritura di speranze e di incoraggiamenti intorno a sè.

Disgraziatamente le commedie successive non furono più all'altezza delle prime. Con *Capitale e mano d'opera* il Carrera precipitò nel manierato e nel cattedratico e prima che il pubblico gli volgesse la faccia arcigna, il Carrera ebbe il buon senso di trovare altro campo di esercitazioni drammatiche. E colla *Quaderna di Nanni*, rimasta un saggio insuperato di *folk-lorismo* popolare, Valentino Carrera ha legato il suo nome alla scena italiana con *La Mamma del Vescovo*, una commedia di intonazione romantica, ma di raro effetto commotivo, di ottima fattura tecnica.

Felice Cavallotti — per quanto abbia dispersa nel campo politico gran parte della sua fenomenale attività — recò un notevole contributo al teatro. I suoi primi saggi drammatici si ricollegano alle più viete forme del dramma storico e i *Pezzenti*, il *Guido* e l'*Agnese* rappresentano la prima e più antiquata maniera del loro autore. Il quale trovò più tardi una vera ed originale personalità con la commedia di costumi greci, in cui sposò la fedeltà della riproduzione storica alla più squisita e geniale espressione formale.

L'ingegno vario ed eclettico del Cavallotti, il suo gagliardo sentimento di vero poeta e la solidità della coltura gli fecero affrontare con successo i drammi romantici, di cui il *Povero Piero* è certo uno dei più riusciti nel repertorio italiano, il proverbio in versi ed in prosa, la commedia di costumi politici con l'*Agotodemone*.

Ma il nome del Cavallotti è destinato a sopravvivere, oltre ai suoi drammi borghesi ed alle sue commedie greche, per quei graziosi gioielli di commedie in un atto, rimasti insuperati finora in tanta produzione congenere. *Cantico dei cantici* e la *Figlia di Jefte* sono cesellature di così fine ed aristocratica fattura, da sfidare ancora per molti anni il vario e strano mutarsi del gusto popolare.

Stefano Interdonato, Parmenio Bettòli e pochi altri più dimenticati ancora, chiudono il ciclo ed il periodo di transizione e segnano le ultime vestigia della commedia romantica, al delinearsi della espressione e della fisionomia vera del teatro contemporaneo.

*
* *

Giuseppe Giacosa può ben dirsi l'anello di congiunzione fra le vecchie e le nuove correnti del repertorio drammatico. L'opera sua giovanile si riallaccia alle tradizioni del più puro romanticismo, ed egli fu il vero creatore di quel *bozzetto medioevale* cui sorrise tanto favore popolare fra gli applausi scroscianti dalle platee e le tenere lagrimucce delle damine sentimentali. *La partita a scacchi* e il *Trionfo d'Amore* non sono peranco sepolti, malgrado la geldra degli imitatori abbia reso stucchevole ed arcaica questa forma di componimento drammatico.

Ma il temperamento di Giuseppe Giacosa è uno dei più equilibrati, dei più varî, dei più riccamente dotati. Invece di chiudersi ermeticamente nelle formule consacrate e battezzate dal successo e di ripetere gli effetti onde aveva attinto la gloria, egli interrogò con spirito alacre i nuovi atteggiamenti dell'estetica teatrale, quali gli apparivano nelle platee pur risuonanti ancora di approvazioni ai suoi primi lavori. E, pur essendo salito in fama come genuina

espressione del romanticismo in lancia e giustacuore, ebbe così acuta percezione delle evoluzioni artistiche, da intravvedere prossimo l'ostracismo alla poesia da lui prediletta, e la mirabile elasticità di ingegno di adattarsi alle novelle esigenze.

Cosicchè la scuola realista appena cominciò ad infiltrarsi sulla scena di Italia ebbe in lui l'apostolo più fervente. E non platonicamente ne accettò i dettati, ma gagliardamente li seguì nei *Tristi amori*, un capolavoro di commedia borghese, nella quale il poeta, conservando tutte le garbate leggiadrie della sua vena, le applicò con acuta vivisezione e con squisito senso della misura allo studio della vita contemporanea.

E come nella prima maniera il *Fratello d'armi* e il *Conte Rosso* avevano continuato la parabola ascendentale dell' arte di Giacosa, e così la *Resa a discrezione*, i *Diritti dell'anima* e *Come le foglie*, se non segnarono un passo avanti oltre il capolavoro dei *Tristi amori*, affermarono in nuove *nuances* la robustezza solida ed equilibrata dell'ingegno drammatico di Giuseppe Giacosa.

Senonchè, prima che si compisse l'evoluzione artistica di Giuseppe Giacosa, all'appartarsi dei migliori campioni dalla scena, storditi e trasecolati al sorgere delle nuove scuole, si era già delineata quella che si chiamò la crisi del teatro drammatico in Italia. Non valsero gli aiuti e i premi ministeriali, non bastarono gli incoraggiamenti dei mecenati nè l'arte mirabile dei comici italiani — sempre prima fra tutte — a rinsaldare le basi del repertorio il quale ogni giorno diventava più anemico.

I vecchi autori avevano smarrito il segreto di parlare all'anima collettiva delle platee. Fra pubblico e commediografi non c'era più comunità di linguaggio nè intese cordiali. E i giovani non riuscivano nemmeno essi da interpretare le ancora amorfe aspirazioni del pubblico, nè a liberare l' arte scenica dalle pastoje convenzionali in cui decadeva e dalle imitazioni francesi che le toglievano ogni carattere di originalità e di nazionalità.

Valentino Carrera.

Ferdinando Martini con acuto spirito critico volle riconoscere le cause della crisi drammatica italiana nell'assenza completa di una società veramente e caratteristicamente italiana. Le varie regioni d'Italia hanno costumi e condizioni di vita affatto speciali che non possono identificarsi in un solo carattere nazionale. La vita che si vive in Piemonte ha tutti gli aspetti esteriori della vita francese; nell'Italia centrale, in quella meridionale, vediamo un tale distacco di abitudini da quelle del Settentrione, da meravigliare che simili diversità etniche e morali siano possibili in una istessa nazione.

E veramente questa osservazione del Martini appoggia su constatazioni

eloquentissime. Essa spiega il ritardare di un vero teatro italiano, il quale non potrà svolgersi che come specchio di costumi e di una vita nazionale oggi ancora in formazione. Il soppravvivere in Italia dei teatri dialettali, la prosperità rigogliosa di alcuni di essi in confronto della c escente miseria onde langue il repertorio nazionale, sono novelle riprove di questa verità.

Nei brancicamenti alla cieca, nel buio della crisi drammatica, Giovanni Verga, già ben noto in Italia per la sua forte originalissima collana di romanzi, apparve improvvisamente autore drammatico con un breve vigoroso lavoro che stupì, meravigliò ed entusiasmò la folla: *Cavalleria rusticana.*

Quella vita ignorata e desolata dei poveri lavoratori della terra cui nessun palpito d'arte s' era preoccupato fino allora di rivelare e di constatare, apparve in tutta la cruda violenza della sua verità sulle tavole del palcoscenico. Ancor una volta nello stupore e nel fervore del fanatismo si disse risolta la crisi e si vide in Giovanni Verga un nuovo salvatore del teatro. E ancora una volta le più amare delusioni successero al delirio delle speranze e degli entusiasmi, con *In portineria.* E delusione fu l'aspettativa di un capolavoro, dopo la *Giacinta,* di Luigi Capuana.

Fra i giovani scrittori — almeno fra gli ultimi venuti alla ribalta — uno dei più notevoli per originalità di vedute, per audacia di tentativi e per sicurezza di tecnica è certamente Marco Praga. Le sue *Vergini* sono forse la più bella e più originale commedia italiana apparsa negli ultimi anni, e *Moglie Ideale,* per quanto derivata dalla *Parigina* del Beque, è condotta con così fine sapore italiano e con tanta delicatezza di contorni da stupire in un giovane appena entrato nell'arringo.

Ma è destino che gli autori italiani, da Paolo Ferrari in poi, diano il miglior saggio dell'arte loro con la prima commedia ed esauriscano le loro energie nel primo tentativo. Il Praga non arrivò più alla genialità ed alla perfezione tecnica dei primi lavori, per quanto la sua produzione posteriore si impronti sempre a molta nobiltà e dignità d'arte.

Non così si può affermare di Gerolamo Rovetta, il quale dopo la squisita *Trilogia di Dorina,* ha seguito il facile successo ed ha iniziato una produzione di genere puramente commerciale, che talora sfugge alla critica.

Così Camillo Antona Traversi: dopo aver brillantemente esordito colle *Rozeno,* non riuscì a darci più nulla che valesse quel lavoro.

Il fratello suo Giannino Antona Traversi, al contrario, rimane sulla breccia con una produzione frivola e leggera, improntata alla letteratura ironica *dernier cri* e specializzata nella riproduzione cruda e realista dei costumi aristocratici. Fra i suoi lavori è notevole *La scuola del marito* in cui l'umorismo assurge a dignità di vera e riuscita satira sociale.

E rimane sulla breccia Roberto Bracco, studioso e geniale, che ci ha dato bellissimi saggi di commedia satirica nell'*Infedele* e nella *Fine dell'amore,* forti lavori di costumi, come *Don Pietro Caruso,* e studî d'anima e sociali, come *Il trionfo, Tragedie dell'anima, Sperduti nel buio.*

Qualche buono ma isolato lavoro diedero pure Alfredo Testoni, Edoardo Calandra, Sabatino Lopez, Giuseppe Baffico ed Enrico Butti, il quale ultimo però venne addimostrando maggiori attitudini per il romanzo psicologico che non per la scena la quale tentò invano di convertire in cattedra di metafisica.

Il teatro dialettale.

Fra i teatri dialettali d'Italia il più antico ed il più notevole per nobiltà di origine e di repertorio è quel teatro veneziano scaturito dalla vena inesauribile, dalla osservazione feconda di Carlo Goldoni.

> La comedia de l'arte si dormìa
> Ebra vecchiarda: ed ei con un suo gesto
> Le spiccò su dal fianco disonesto
> La giovinetta verità giulìa. .
> E tra i Baffi accosciati nei bordelli
> ed i Farsetti lividi al leggio,
> da le gondole trasse e da' campielli
> la sanità plebea . . .

Con questi versi — che sono un monumento — Giosuè Carducci ha scolpito colla gloria del Goldoni, il natale della commedia veneziana.

Però la tradizione della *Baruffe Chiozzotte* non venne raccolta e solo dopo tanti anni sorse Giacinto Gallina a continuare l'opera del grande maestro.

Giuseppe Giacosa nel suo studio.

La fisionomia artistica e drammatica del Gallina è tutta nell'epigrafe che Antonio Fredeletto dettò sulla tomba precoce del commediografo: *Giacinto Gallina — accolse nella grande anima ingenua — L'anima del popolo veneziano — E la portò vivente del suo teatro — Fatto di genio e di bontà.*

E veramente Giacinto Gallina fu il grande interprete della chiacchierona e geniale bonarietà del popolo veneziano. Le sue commedie sono brani di vita vissuta, recati sulla tavola del palcoscenico in un miracolo di arte e di verità.

Il primo ciclo delle opere di Gallina si impronta ad un sentimentalismo dolce e toccante: *I oci del cuor*, *Il moroso della nona*, *La ghitara del papà*, *Ona famegia in rovina* appartengono a quella sua prima maniera piena di effetti commotivi, ma non molto profonda di analisi e di sintesi.

L'ultimo periodo della sua attività teatrale segna un passo meraviglioso in avanti, un arrobustirsi della sua fibra, quale nessuno avrebbe mai preveduto. *Serenissima* e *Famegia del santolo* meravigliarono tutti per la nuova profondità psicologica ond' era assurto il commediografo veneziano. I suoi personaggi erano delle persone vere, viventi, vibranti all' unisono con l' anima del pubblico. Ma la morte immatura colse il poeta ancor giovane, quando, insoddisfatto dell'opera sua pur ritenuta perfetta, con *La base de tuto* dava come il preconio d'una sua futura commedia sociale di vastissime intenzioni e proporzioni.

Ad incoraggiare il giovane Gallina nel cammino difficile e trionfale del teatro in dialetto, fu il compianto sindaco artista di Venezia, il povero Riccardo Selvatico, che diede anche lui al teatro paesano due capilavori: *I recini da festa* e la *Bottiglia dell'olio.*

Attualmente il teatro dialettale veneziano — a eccezione del Sugana che diede alcuni saggi geniali, ma squilibrati di commedia storica — non ha più cultori. Però il vecchio repertorio di Goldoni, Gallina e Selvatico nella interpretazione meravigliosa di Ferruccio Benini è tale da garantirgli vita rigogliosa ed immortale.

Il teatro piemontese vanta anch' esso una origine remota e gloriosa, Sorse negli epici giorni del riscatto nazionale, e fu sua gloria l'avere accompagnato le vicende della patria coll' arte incitatrice e disciplinatrice delle energie. Camillo Cavour, conscio di questo grande *ruolo* del teatro popolare, assecondò e sorresse i primi sforzi di Giovanni Toselli, perchè il teatro piemontese avesse vita.

Le recite di *Guera o pas'* della *Cabana dël Re Galantom*, della *Cichina d' Moncalé* e di altre commedie di genere patriottico, davano luogo ogni sera a grandi dimostrazioni nazionali.

Federico Garelli, Giovanni Zoppis e Luigi Pietracqua sono i tre grandi fondatori della commedia piemontese. Garelli vario e genialissimo coltivò tutti i generi compreso il *vaudeville* francese, Zoppis e Pietracqua lasciano saggi preziosi di finissime commedie goldoniane ed il secondo anche dei drammi popolari di intenti morali e di buona fattura.

Ma il capolavoro di verità umana che sarà per sempre la gloria del teatro piemontese, lo doveva scrivere un pubblicista il quale aveva dapprima aspramente osteggiata la fondazione del repertorio subalpino. Quel pubblicista si chiamava Vittorio Bersezio, il capolavoro *Le Miserie d' monsù Travet,* le quali , riproducendo con tanta precisione di evidenza i dolori di tutta una classe, finirono per battezzare col nome del protagonista la classe stessa. Ed oggi il nome di *Travet* è sinonimo di impiegato miserabile e rassegnato.

Anche il teatro piemontese è ora in grande decadenza. Il repertorio da arena onde Mario Leoni ricavò facili e immediati applausi coi suoi polpettoni drammatici informi, degenerò e pervertì il pubblico. E un gruppo di giovani valorosi, Oreste Poggio, Piero Rambosio, A. Solferini e parecchi altri tentano invano la via per ricondurre il loro glorioso teatro paesano alla nobile tradizione antica.

Un primo tentativo per costituire una compagnia ed un repertorio mila-

nese lo fece Cletto Arrighi verso il 1870, raccogliendo alcuni comici dispersi e facendo loro recitare *On Milanes in Mar*, e poi una quantità di altre sue commedie, tutte di inspirazione francese.

Coll'Arrighi venne più tardi a collaborare Camillo Cima, ma ogni velleità di creare un repertorio artistico venne a cadere al sorgere della meravigliosa personalità comica di Edoardo Ferravilla, il quale per tanti anni riassunse e impersonò in sè e nell'arte sua, meravigliosamente vera ed originale, le sorti e le ragioni di vita del teatro dialettale milanese.

Gli autori non ci diedero delle commedie, ma il Ferravilla, riducendo e adattando ai suoi mezzi delle farse francesi, riuscì a creare dei tipi diventati popolarissimi come il *Gigione*, *el Tecoppa*, *Massinelli*, *Panera*, *el sur Pedrin*, *Maester Pastizza*, per l'acutezza con cui erano osservati e pel talento comico eccezionale con cui erano riprodotti dall'attore milanese.

Gaetano Sbodio un versatile e fortissimo temperamento drammatico, e Davide Carnaghi un più che discreto umorista della scena, morto giovanissimo, tentarono insieme di fondare un vero teatro milanese. Ma il capolavoro di Luigi Illica: *L'eredità del Felis*, rimase isolato e non bastò da solo a sorreggere un repertorio. Carlo Bertolazzi dopo il successo dei suoi bozzetti e drammi giovanili si dedicò al teatro italiano, e la scena milanese vide miseramente dileguarsi ogni speranza di vita feconda.

Giacinto Gallina (busto dello scultore Lorenzetti).

Alfredo Testoni ha tentato con molto sapore di comicità e fervore di entusiasmo di dar vita ad un teatro bolognese. Ma i suoi sforzi non furono seguiti e le sue commedie che svolgono le gesta della *Signora Caterina* rimangono uniche e senza compagne sul palcoscenico. Ora un teatro ed un repertorio non possono essere costituiti da un solo autore, tanto più che al Testoni mancarono anche gli attori eccellenti che altrove facilitarono ed integrarono l'opera degli autori.

Nel teatro napoletano, con la maggior resistenza delle maschere, si notò una strana sopravvivenza della commedia dell'arte, dovuta alla straordinaria facilità di improvvisazione di quei comici pieni di naturale *vis comica* e di spontaneità. Le cento commedie di Pasquale Altavilla, più che componimenti scenici, appajono come *scenari* un po' più diffusi di quelli che erano in uso presso i comici dell'arte.

La maschera di *Pulcinella* è sopravvissuta anche a quel teatro S. Carlino, ove ebbe le glorie maggiori; e le pretese abolizioni dell'uno e dell'altro attore,

si ridussero a parziali trasformazioni, a mutamenti puramente formali di nomi La maschera nera di *Pulcinella* fa capolino sotto le truccature stesse di Edoardo Scarpetta, il cui ineffabile *Sciosciammocca*, il cui *Don Felice* irresistibile ripete le origini nel glorioso *Pulcinella*, espresso su dall'anima gioviale e chiassosa del buon popolo napoletano.

Anche nel teatro partenopeo la gloria e l'eccellenza di un attore fu causa di atrofia nel repertorio. Scarpetta come Ferravilla riempie del suo nome la scena dialettale e le impedisce di trovare in un repertorio d'arte, nuova ragione di gloria e di resistenza. I tentativi del Pantalena — un attore squisito di misura e di verità — e del Di-Napoli Vita per suscitare un vero teatro napoletano ebbero successo effimero e fugace.

Fra i pochi lavori rappresentati in dialetto napoletano vanno ricordati quelli di Goffredo Cognetti e di Salvatore di Giacomo: *A basso porto*, *a Santa Lucia*, *'O vuto* che trovarono buone accoglienze anche sulle scene italiane, *Gnesella* dello Starace e pochi altri.

Gli interpreti del dramma e della commedia.

Tutti i nuovi tentativi e le nuove forme affacciantisi sul palcoscenico, ebbero sempre in Italia un grande ausilio di collaborazione nella grande duttilità e nelle meravigliose facoltà di adattamento dei comici nostri.

Monopolizzatori dell'arte rappresentativa al tempo della commedia dell'arte, i nostri attori conservarono sempre il primato per le naturali disposizioni alla scena del temperamento italico — (fu detto che l'italiano è attore-nato) — per la coscienza della loro missione artistica e per le tradizioni patrie che vollero e seppero mantenere sempre alte.

E non solo il repertorio nazionale ebbe largo campo di esplicazione negli interpreti, ma le opere migliori della scena internazionale trovarono spesso nei nostri palcoscenici le più forti e le più fedeli esecuzioni.

Dei grandi tragici nostri parliamo in altro capitolo. Per limitare il nostro campo agli interpreti della commedia, risaliremo ancora a quella Compagnia Reale Sarda che ci diede i primi *caratteristi*, quali Luigi Vestri, Luigi Taddei e Cesare Dondini, i quali introdussero nella recitazione e nel loro ruolo speciale tanta verità e semplicità di espressione, e aggiungeremo il nome illustre di Cesare Rossi che ne seguì gloriosamente le orme.

E benchè abbia preferito il repertorio tragico e si sia compiaciuto nello studio di Shakespeare, di cui fu l'interprete forse più acuto e profondo, Giovanni Emanuel ha il grande merito di avere semplicizzato la manifestazione drammatica anche nei lavori passionali e di effetto e nelle commedie borghesi nelle quali l'Emanuel iniziò una nuova recitazione fatta di mirabile penetrazione del pensiero dell'autore e dell'anima dei personaggi, esplicantesi alla ribalta in una greca sobrietà di linee e di effetti. Cosicchè egli fu un grande *Amleto*, come un grande *Alcibiade*, come un perfetto *Conte Sirchi* e al tempo stesso il più ironico e sottile *Figaro* nelle commedie di Beaumarchais.

Luigi Monti, attore di grande finezza ed eleganza, si specializzò nella

commedia *da tavolino* e i deliziosi *causeurs* parigini delle commedie di Dumas figlio ebbero in lui un creatore di suprema squisitezza.

Il ruolo del « brillante » che trovò in Luigi Bellotti-Bon un geniale creatore, ebbe di poi in Claudio Leigheb un perfezionatore intelligente che o spogliò definitivamente d'ogni convenzionalismo e lo adattò alle esigenze della commedia moderna. In questo ruolo attinsero molta fama anche Angelo Zoppetti e Domenico Bassi, i quali, col Leigheb, costituirono il famoso triumvirato dei *brillanti* nelle memorabili tre compagnie del povero Bellotti-Bon, morto suicida a Milano, vittima di un suo sogno audace e del grande affetto ch'egli ebbe per l'arte.

Monumento a Vittorio Bersezio dello scultore L. Bistolfi.

Sulle tracce degli antichi gloriosi maestri della Compagnia-Sarda, Cesare Rossi e Luigi Belli-Blanes condussero a completa espressione di modernità quel ruolo di *caratterista* il quale derivava dall'antico Pantalone della commedia goldoniana e ne fecero un personaggio vivo e reale, alternandone le manifestazioni comiche a quelle drammatiche.

La versatilità tutta italiana dei nostri attori creò il ruolo del *promiscuo* cioè dell'attore il quale indifferentemente affronta una parte umoristica o tragica. Di questo ruolo fu il creatore e rimane il massimo campione Ermete Novelli, per la grande abilità della truccatura, il meraviglioso giuoco di fisionomia, l'elasticità straordinaria del suo ingegno e dei suoi mezzi.

Flavio Andò, Virgilio Talli, Oreste Calabresi, Alfredo De Sanctis, Luigi Carini, Ruggero Ruggeri, sono fra i migliori comici contemporanei, come un giorno Francesco Pasta, Giuseppe Pietriboni, Luigi Biagi, si distinsero nella interpretazione dei tipi umani.

Ma i due attori che caratterizzano e riassumono il gusto dell'epoca sono il Novelli cui già abbiamo accennato e che giova ricordare ancora per il suo

generoso quanto disgraziato tentativo di fondare a Roma *La Casa di Goldoni,* ed Ermete Zacconi, il quale, derivando la propria maniera dal suo grande maestro Emanuel, ne adattò la semplicità rigida e austera alla riproduzione delle opere di Ibsen, di Hauptmann, di Suderman, di De Curel, di tutti gli studiosi sulla scena dei più vasti problemi sociali ed umani che affannano questo strano e convulso periodo della storia.

E le attrici non furono meno benemerite nel largire tesori di intelligenza e di bellezza estetica al rifiorire del repertorio nazionale.

Virginia Marini, Adelaide Tessero, Giacinta Pezzana recarono nel dramma e nella commedia la nobiltà e la dignità dell'antico repertorio tragico, pur riunendo la freschezza di interpretazione richiesta dalla commedia moderna. Esse rimasero molti anni sulla scena e l'elenco delle loro interpretazioni si integra con tutta la parabola del repertorio. Virginia Marini ha legato il suo nome a quello del Cossa, del cui teatro fu la appassionata, magnifica, ideale interprete. Adelaide Tessero più varia e meno profonda ebbe, dalla malattia inesorabile che la condusse precocemente lontana dal palcoscenico e poi nella tomba, preclusa la via a maggiori altezze. A Giacinta Pezzana già accennammo.

La grazia birichina delle antiche *servette* goldoniane fu ereditata da Pierina Giagnoni rapita anch' essa giovanissima all'arte che adorava; Graziosa Glech, mirabile di versatilità, abbandonò prestissimo la scena per il matrimonio, come Annetta Campi.

E fra le attrici che oggi tengono la scena ricordiamo Virginia Reiter meravigliosa di potenzialità drammatica come di *vis comica*, le sorelle Irma ed Emma Gramatica, dotate di istinto e di mezzi straordinari, Tina di Lorenzo splendida di bellezza e di eleganza, Teresa Mariani varia e finissima interprete, come Italia Vitaliani.

E sopratutte, *lucente come sole a meriggio*, Eleonora Duse, gloria superba della scena nostra per l'audacia e la novità delle sue originalissime creazioni, per la facilità incredibile colla quale si trasforma da *Mirandolina* in *Signora dalle Camelie*, da *Santuzza* in *Magda*.

Il nome di Eleonora Duse è di quelli che, secondo la frase di Bovio, *segnano un'epoca*. E quella che segna la Duse è, per virtù sua, un'epoca di gloria immortale per l'arte rappresentativa italiana.

Guido Guidoni.

IL TEATRO STRANIERO

Carattere del teatro nel secolo XIX — Romanticismo di Schiller e sua influenza — L'estetica romantica — La poesia dei Tedeschi: il loro dramma — Drammaturghi spagnuoli, portoghesi, greci, ungheresi, polacchi, russi, danesi, scandinavi — Giorgio Byron e il dramma inglese — I romantici francesi del 1830 — La visione eroica di Vittor Hugo — Il dramma storico: Delavigne, Vitet e gli altri. Alessandro Dumas padre — *Antony* di Dumas e *Chatterton* di De Vigny: gli antesignani del dramma moderno — Dumas comediografo. — Scribe, il suo mondo borghese, la sua comedia — Diffusione del gusto del teatro. Tentativo neo-classico: Ponsard. L'indirizzo naturalista: Balzac. La comedia sentimentale: Giorgio Sand. Intermezzo fantasioso: de Musset. Le derivazioni — *La Signora dalle Camelie.* La morale nel Teatro. L'opera di Alessandro Dumas figlio — Emilio Augier: la comedia della borghesia; la politica e la morale nel teatro di lui — Il trionfo della tecnica: Vittoriano Sardou — Da Pailleron a Hennequin: la satira, la caricatura; il *vaudeville,* la *pochade* — La corrente naturalista e la teorica di Emilio Zola. Il tentativo e i seguaci. — I russi: il loro naturalismo. Il Teatro di Turghenieff. *La potenza delle tenebre* di L. Tolstoi — Il teatro scandinavo. Bjoernson e Ibsen: il loro apostolato, la loro opera — Il simbolo di Ibsen e il simbolo di Maeterlinck. I tentativi teatrali dei simbolisti — L'ultimo atteggiamento del teatro germanico. I poemi di Wagner e la loro influenza. I realisti: Hauptmann e Sudermann: il loro simbolismo. I comediografi — Sguardo al teatro inglese e spagnuolo. Pessimismo del teatro moderno: Becque, Donnay, De Curel, Brieux, Hervieu, Lemaître, Capus e i minori — Conseguenze del pessimismo. I neo romantici: De Bornier. Coppèe, Rostand. L'evoluzione socialista.

Fuori d'Italia, per quanto insigni fossero state le opere drammatiche sorte nei secoli che precedettero il XIX, il Teatro seguì in quest'ultimo, con antiveggenza veloce, il movimento intellettuale, politico e sociale, che gli fremette intorno, intollerante e grandioso.

Più letterario, più obiettivo, più legato a norme estetiche immutevoli, questa forma di arte, viveva, negli stati più evoluti, negli ambienti delle grandi corti, occasione e pretesto di prezioso dilettantismo; in quelli ancor resistenti all'influenza esteriore, rielaborava la precedente sua produzione nazionale, ravvivata dallo spirito quasi geloso della propria tradizione e della propria poesia.

Il secolo XIX, apparso col rombo delle artiglierie di Abukir e chiusosi con la minaccia proletaria, doveva necessariamente, trasformando la concezione della vita, mutare il sentimento e l'idea dell'arte. Ciascuna epoca ha le sue prevalenze di pensieri e di forme e trova per esse gli atteggiamenti espressivi nell'arte, nella scienza, nella vita; ma niuna, per quanto sembri contradire all'altra, riesce a rinnegarla e tanto meno a distruggerne gli effetti. Onde nella prodiga e da vero ammirevole efflorescenza del Teatro straniero dell'ultimo secolo, non solo sono riassunte le qualità più resistenti dei secoli d'arte che la prepararono, ma con operosa impazienza si educano i germi di quello che sarà il pensiero e il gesto nel Teatro dell'avvenire.

È impossibile rinnegare questa virtù e questo potere ai grandi drammaturghi delle recenti ore, e le cui formule significative, per quanto varie, hanno appunto denunziato, nel loro insofferente trasformarsi, un bisogno

nuovo, che i predecessori non avevano sentito e che era quello di tradurre immantinenti nell'opera loro il sentimento e l'idealità popolare. Il Teatro, perciò, non aveva mai avuto tanta varietà di aspetti e di significati, nè altrettanto vigore e opportunità per penetrare acutamente nell'anima sociale. Onde da vero colui che ne studi con intenta passione le fasi e le valuti, non può esimersi da un'osservazione più vasta e complicata di quanto non sia quella puramente letteraria ed estetica, bastevole a intendere e ad ammirare il Teatro anteriore.

Tenterò brevemente l'esame.

*
* *

Il secolo scorso spuntò tra i bagliori di quel Romanticismo, che doveva poi dominarne le più complesse espansioni ben lungamente.

Quando l'alba sua si diffuse sul cielo ancor vermiglio pei riverberi della grande Rivoluzione ed echeggiante ancora delle vittoriose fanfare napoleoniche, l'esaltazione per l'opera schilleriana era, nell'anima dei giovani, invadente. Il grande poeta di Marbach aveva impregnata la sua lirica colorita e fremente delle più vivide aspirazioni dell'ora sua, aveva fatto del teatro la propaganda delle più nobili idee di uno spirito libero e impaziente. Il successo di *I Masnadieri*, che poi gli fruttò l'esilio, era già stato clamoroso così, da indurre alcuni giovani tedeschi ad abbandonare la casa paterna e ad imitare Carlo Moor, il generoso ribelle, protagonista del violento dramma. Gl' infelici amori di Ferdinando e di Luisa Miller di già avevano commosso i cuori gentili e rivelata l'ingiustizia e la crudeltà della lotta di casta; la poetica nobiltà del Marchese di Posa aveva di già svelato il generoso ardore del suo carattere e la lealtà fedele del suo linguaggio; la sorte di Wallenstein di già aveva dimostrato, nell'epica ampiezza di un quadro storico meraviglioso, l'importanza etica della rivendicazione del Genio, possente e creatore.

Busto di Goethe modellato dal Trippel in Roma nel 1787.

Un grido di ribellione mandavano le creature del teatro di Schiller, che gli oppressi intesero, i più sensibili raccolsero, i più coraggiosi diffusero. E allor che, col secolo, apparve sulla scena, in *Maria Stuart*, quella nuova coraggiosa protesta del diritto umano contro la spietata tirannia della forza, e poi, un anno più tardi, nel lirismo mistico della *Vergine di Orléans*, una cavalleresca riparazione dello spirito tedesco verso l' eroina predestinata, altrove cinicamente offesa nel sentimento publico, e finalmente, tre anni dopo, ruglió, nella impetuosa rivolta di *Guglielmo Tell*, tutta una minaccia di battaglia e

si accese la profezia della vittoria futura, percorse gli animi un entusiasmo infrenabile, che avvicinò alle emozioni dell'arte i più puri ideali di patria, i più vasti aneliti di solidarietà universale. L'arte rivendicava un contenuto di utilità politica e sociale, che prima le era sfuggito; e chi guarda dall'alto alle affinità recondite di talune espansioni, può di già scoprire in questa ribellione schilleriana, che anima il dramma imaginoso del poeta, i germi dell'arte problema e del teatro d'idee, che ha ispirato i più vigorosi pensatori dell'ultimo ventennio.

Schiller perciò non fu solo un poeta, fu un simbolo; nel suo nome si sperò e si lottò, nella sua fede crebbero i cuori e si temprarono alle nobili imprese, che glorificano la Bellezza, la Virtù, la Patria, la Religione, la Libertà. E quando un altro gigante tedesco, anch'egli eretto sul confine dei due secoli, cercò la parola alata e vibrante per dare al suo finale monumento armonico il fastigio di una vera gioia umana, fu la strofe palpitante di Schiller che egli cercò, per tesservi intorno il sublime tripudio dei suoni, quanto quello dei versi dell'altro, universale e eloquente. Tanta fu l'influenza del romanticismo di Schiller anche sul più classico dei musicisti del suo paese[1], su Ludovico van Beethoven, il quale intese l'ineluttabile avvento di esso e con la Nona Sinfonia schiuse commosso la via alla Musa romantica che ancora v'impera: quella di Riccardo Wagner.

*
* *

Del romanticismo schilleriano, che abbiamo poi visto ravvivare tutta la produzione drammatica tedesca, mandare i suoi vividi riflessi sul Teatro inglese sotto la palpitante enfasi byroniana, riapparire nella fiammeggiante imaginazione di Vittor Hugo in Francia, alimentare per un tempo non breve il patriottismo artistico italiano, dall'ammirazione estetica di Giuseppe Mazzini ai drammi di G. B. Niccolini[1], del romanticismo schilleriano i caratteri sono più profondi di quanto gli espositori della formula romantica non lascino intendere.

Non basta dire che questa formula implica la proclamazione della libertà in arte, nè che il Teatro dei romantici si propone l'abolizione delle tre unità aristoteliche, nè che esso anticipa quello scambio di sentimenti e di idee che lo studio e l'imitazione delle letterature straniere agevolano potentemente, ne che ha portato nell'opera del Teatro quel complesso di passioni, di linguaggio, di consuetudini e quel sentimento del pittoresco che formano il *color locale*, nè che esso considera la vita nel duplice suo aspetto di tragico e di comico. Non è tutto, se non si rileva l'intensità di vita che è nello spirito dell'arte romantica, la diretta intromissione dell'artista nel mondo, nella situazione, nel carattere che egli osserva, la prevalenza quindi del personaggio sulla passione onde è agitato e la prevalenza dell'artista sul personaggio. Non è tutto se non si rileva che non vi è autentico personaggio di quel ciclo che non rechi nell'aria la voce di un grande sentimento e il bagliore di una grande idea morale e sociale.

Era l'avvento dell'operoso spirito filosofico nell'arte e nella vita, apparso

come un pugnace atto di rivolta, per poi divenire critica inesorabile, dominatrice del secolo. Ciò è più che un formulario di regole, è meglio di una fazione letteraria. È una filosofia, una morale, un'estetica che han trasformato il mondo dell'arte, dilatato i termini della verità e le proporzioni della creatura umana, ha avocato all'uomo i suoi diritti facendone il centro del mondo, completando nell'arte e con l'arte ciò che la grande Rivoluzione, aveva compiuto nella costituzione sociale.

Nella nuova atmosfera artistica le anime sensibili, le oppresse, le deboli, le sognatrici, le esaltate, le combattive strinsero un patto nuovo di solidarietà e una promessa, innanzi allo spettacolo degli umili, sollevati con la tenerezza, degl'infelici, redenti alla pietà dei generosi e innalzati dai provvidi slanci della fortuna, degli eroi coronati dai lauri più verdi delle strofe glorificatrici.

Col Romanticismo è penetrato nell'arte un soffio di Cristianesimo, che il Rinascimento, sorto dall'amore e dal gusto del classico, aveva sempre più relegato nel fondo del Medioevo e di cui solo un acuto senso di curiosità e di dotta rivendicazione arcaica va ora da qualche tempo restituendo alla luce le mirabili ogive, le fantasiose e libere decorazioni, le semplici virtù delle pitture e dei canti ingenui e sinceri.

Nei grandi Romantici del secolo, infatti, da Schiller che lo inaugura a Tolstoi che lo chiude, sono i più grandi mistici che abbia mai avuto il Teatro e gli abbian legato la gloria di una missione nobilitante e rigeneratrice.

È inevitabile, del resto, che un'estetica sì fatta, a costruire la quale sono concorsi gli elementi più varii di poesia, d'idealità personali, di storia, di fantasia, di socialità, sia apparsa così elastica da abbracciare anime ardenti come Byron, soavi come Shelley, impetuose come Hugo, imaginifiche come Dumas il vecchio, tenere come Musset, acute come Dumas figlio, ieratiche come Maeterlinck, mistiche come Tolstoi, sognevoli come Rostand, e altre ancora che sembrano e sono tra loro tanto diverse, ma pure si armonizzanti in una visione di vita ideale e nella fiducia d'innalzar la realtà fino ad essa.

Così tutto il secolo cammina sulla traccia di questa illusione, la cui luce ha dato al Teatro un rilievo morale, inconseguibile dai cultori di un'estetica diversa, e una forza di emozione che l'obiettivismo dei classici non poteva in egual misura raggiungere.

* * *

Accomunando, e non a caso, questi nomi, ho mirato alle cime. Il Romanticismo teatrale non ne ha avute di più alte; e se, per tornare alla Germania, l'influenza di Volfango Goethe agì tanto sugli uomini di pensiero per l'essenza filosofica del gran poema, anzi che sui produttori di teatro, e quella di Schiller, uomo del XIX secolo più che di quello in cui nacque, fu grande e durevole anche fuori della sua patria, non restano nella storia del dramma tedesco, dopo di lui, altri nomi che valgano il suo.

Lo Stolberg, il Baro, autore dell'*Ottone di Wittelsbach*, il Soden, l'Iffland, il Körner sono dello stesso ciclo, direi, cavalleresco. Se ne allontanano alquanto, per una più stretta parentela al classicismo, il Werner, il Müllher e il Kleist, i quali scorsero sotto forma di destino gli eventi prescelti come tema dei loro

drammi, e il Kotzbue, che preferì il dramma borghese e la comedia, trattando l'uno con originalità, l'altra vivacemente.

Luigi Tieck, Cristiano Grabbe, Augusto Klingemann, e più di essi Francesco Grillparzer, che fu molto in onore per qualche tempo e considerato il maggior tragico austriaco, e il Klingemann, che trattò anche il dramma storico, rimasero nella sfera segnata dal grande ispiratore della scuola germanica, senza saperlo per altro sorpassare. In alcuni sono più accentuate le virtù fantastiche come nel Tieck, in altri più la tendenza all'evocazione storica, come nel Grabbe, che scrisse un *Federico Barbarossa*, un *Arminio*, un *Enrico VI*, oltre un *Don Giovanni* e un *Faust*, tema nazionale che sedusse anche l'ardito ingegno del Klingemann. Altri poi predilessero l' invenzione comica, come Carlotta Birch-Pfeiffer, Ferdinando Reimund, Carlo Topfer, che preludiarono a l'opera teatrale non abbondante, ma più rivolta alla realtà, di Enrico Heine, il quale scrisse l'*Almansor* e il *Ratcliff*, senza che però la fama dell'originale umorista e del poeta lirico fosse offuscata dal drammaturgo. Questi, per quanto fosse proclamato il capo della scuola realista, che da lui giunge fino al Raupach, non liberò la sua visione dagli elementi romantici, onde si designa la produzione dei tedeschi, tragica o comica che sia.

Goethe da una caricatura del 1832.

Il genio tedesco naturalmente inclina verso le poetiche regioni delle leggende e dei fantastici miti delle saghe antiche e del sentimentalismo nebuloso, in cui la placida tendenza filosofica e il gusto del trascendentale trovano un appagamento propizio. In questa preferenza sono la forza e il fascino maggiori della poesia nazionale germanica, che fa del tedesco il popolo più profondamente musicale, il più idealista, il più schiettamente lirico.

Ed è da essa che il *Faust* di Goethe, concepito e in parte compiuto nel XVIII secolo, sgorgò superbamente glorioso, mandando fin sui piani più remoti la luce del suo mondo di pensiero, della sua promessa di redenzione, della sua profezia di bene, del suo paradiso trionfatore.

La maestosa ideazione esorbita dai confini del Teatro e non va giudicata alla stregua delle leggi, dell'ottica, dell'imaginazione di esso; ma non è vano rilevare che gli elementi d'arte, che resero sensibile una concezione tanto universale, sono i medesimi che composero l'armonia intera dei drammi tedeschi anche nel secolo successivo, che solo in sulla fine si volsero verso un'orientazione diversa.

Dalla critica di Mefistofele fluì sull'arte tedesca, in larga trama di rivoli, l'acre spirito che rinacque nella satira pessimista; dall'angoscia di Margherita l'acuto sentimentalismo doloroso, di cui le eroine del teatro tedesco non si son guarite giammai, e, dal curioso pungente spasimo di Faust l'in-

domita aspirazione liberatrice che ritroveremo nei più recenti drammi della giovane Germania, divulgatori di problemi morali e di aneliti repressi.

Indubitatamente è con Goethe e Schiller che comincia, anticipando di pochi anni, il secolo XIX in Germania; e fino a quando il teatro è rimasto fedele ad un tal movimento liberamente fantastico, profondamente lirico, fortemente nazionale, universalmente umano, animando con un' estetica siffatta le sue astrazioni, ha tradotto con spontanea efficacia la vita di quelle anime nostalgiche e riflessive.

Svaniti gl' impeti battaglieri che avevan realizzato l'anelito del nuovo secolo, assetato di libertà e impaziente di riscossa, la musa dei drammaturghi ritornò meno ardente, meno esaltata, più avvinta alle sue evocazioni leggendarie e storiche; nè più affascinante divenne la prima, nè più commossa l'altra, nè più così belle entrambe nei guizzi della stessa fiamma.

I drammi dei successori vissero alcun tempo dei loro successi, e il romanticismo tedesco non aggiunse più alcuna gloria a quella che il palpito poetico di Federico Schiller gli aveva impressa con l'indelebile possanza del suo slancio e della sua nobiltà.

*
* *

D'altronde, nessun popolo fu immune dalla corrente che rapidamente si propagava e di cui inconsapevolmente il Teatro, come gli altri generi d'imaginazione letteraria, si contagiava.

La Spagna, che aveva col Calderon portato sulla scena le vivide incarnazioni della sua fantasia alacre, della sua vivacità palpitante, della grandiosa e ricca sua imaginazione mistica e cavalleresca, ebbe in Martinez de la Rosa, nel duca di Rivas Angelo de Saavedra, in Gil y Zarate, in Eugenio Hartzenbuch, in Garcia Gutierrez, una novella consacrazione di Romanticismo, che si ripercosse anche più tardi nell'opera di José Zorilla, imitatore del Calderon, nel De Eguilaz e in altri.

Cito ancora: in Portogallo, Almeida Garrett, convertito al Romanticismo, e José da Silva; in Grecia Alessandro Rhsngabè, Giovanni Zambelli; in Ungheria Carlo Kisfaludy e Giuseppe Katona; in Polonia lo Slowacki, il Mickiewicz, Sigismondo Krasinski; in Russia Alessandro Ozeroff, il famoso romanziere Gogol Janowsky e il gran poeta Puschkin autore del *Boris Godunox;* in Danimarca il celebre poeta tragico Oehlenschlaeger, che colmava i suoi personaggi scenici di tanta patetica esaltazione per quanto era la realtà vivente di cui difettavano, e il Baggesen; in Norvegia, Anker Bjerregaard, il Munch, il Jensen; in Svezia il Berkow e l'Almquist.

Drammaturghi costoro di vario valore, i quali, nei limiti dello spirito artistico più o meno evoluto delle loro razze, degli ideali estetici e storici delle loro nazioni, furono dominati dall' influsso romantico del tempo e affermarono quella solidarietà intellettuale che avvicina tra loro i produttori di uno stesso ciclo.

Ma dove più fortemente e più solennemente si condensarono i caratteri dell'idealità romantica, non già nell'opera di una scuola, ma di un possente

e maestoso spirito, che, come per un'occulta successione ideale, seguì quello dello Schiller, fu in Inghilterra, dove nel 1788, quando cioè già in Germania era apparso il *Don Carlos,* nacque Giorgio Gordon Byron.

Anima violenta e follemente sensibile — secondo la colorita espressione di chi ne studiò l'eccezionale temperamento — Byron non poteva chiudere nelle frontiere prettamente teatrali i fantasmi che lo agitarono e lo commossero durante l' esaltazione tumultuosa in cui visse; e se egli prescelse, nel *Manfredo* specialmente, la forma drammatica, fu perchè, traducendo nei suoi personaggi ideali sè stesso, suoi impeti, le sue tempeste interiori, aveva bisogno di avvenimenti e di azione. Niuno più di lui sarebbe stato inadatto a una pura concezione riflessiva o a scovrire sul limite del mondo materiale dei sensi e del mondo amorfo dell'astrazione filosofica, quel *gruppo di potenze* che vive nei nostri fatti e nel nostro spirito, e saputo poi farlo drammaticamente agire.

Berlino: Monumento a Schiller.

Ciò che meravigliosamente riescì a Goethe nel suo poema, non poteva per l'indole dell'ingegno, della poesia, della filosofia, della razza e della vita di Byron, riescire a costui, che pur pensò di dare al *Faust* un fratello, scrivendo il *Manfredo.* Ma questo dialogo che, or perplesso, or pensoso, or furente, l'eroe impegna con gli spiriti, con le fate, col destino, fece esclamare a Goethe: « Lord Byron ha preso il mio *Faust* e lo ha fatto suo »; ma per fargli soggiungere subito: « Ne ha impiegato le molle motrici a suo modo, pel suo proprio scopo, onde nessuna è più rimasta la stessa; ed è anzitutto per ciò che io non saprei ammirare abbastanza il suo genio ».

E infatti, quanta diversità nell'essenza dei due poemi, quanta scarsezza di contenuto ideale nel sovrannaturale di Byron, nella sua predisposizione

morale a contemplarlo, a penetrarlo, a farne forza del dramma che si dibatte dentro di lui, e che si rivela per una continua allucinazione e un permanente delirio lirico!

Ma il Romanticismo — specialmente quello che sbocciò improvviso sul suolo inglese, nell'esuberanza fantastica di Giorgio Byron — non doveva, nè poteva alimentarsi degli stessi elementi che avevano favorito in Germania l'apparizione di un capolavoro come il *Faust* goethiano, classico nella luminosa bellezza della sua idealità, romantico nel sentimento della sua leggenda, realista nella coloritura storica, simbolico per la sua significazione, umano e universale nella visione avvenirista che tutto l'irradia.

Il poeta inglese, figlio della sua ora ribelle meglio che della sua patria, così delicatamente sensitiva in poesia, osservante in religione, austera in morale, consuetudinaria in politica, volitiva ed energica nella vita, era spinto verso un'altra estetica. Quella che imprime alle cose la propria imagine, ai dolori degli uomini i propri spasimi, alle gioie degli altri le proprie orgie, e questa prevalenza, questo forzato dominio egli impose con una prepotenza di parola e di enfasi, di ebrietà e di fasto, ove si alternavano lo sdegno, la passione, la collera, l'intemperanza, lo sprezzo, l'ambizione, la sofferenza inguaribile mista a un infrenabile ardore di vita.

Non dunque un vero drammaturgo egli poteva essere, se i suoi personaggi eran creati perchè parlassero di lui, ne narrassero l'angoscia, i dubbi, ne raccogliessero le veementi invettive, le magnifiche visioni e riconsacrassero, con la loro esistenza efimera, quella di lui.

Superba concezione è il *Caino*, ove l'anima del poeta, sospesa nel mistero come sul ciglio di un abisso, interpella le forze coscienti del male sul segreto della vita, si avvince ad esse per gravarsi del tormento di cui non si libererà giammai. È ancora il poema. Ma nel *Sardanapalo*, tutto fiamme e iridescenze orientali, il simbolo, più che dominare l'azione, la scorta e la riassume come un armonioso commento. Nel *Marin Faliero* e nei *Due Foscari*, che rievocano con calore grande d'illusione la Venezia da lui amata, Byron rimane più che mai nella tragedia come la concepivano i romantici del tempo, da Schiller a Manzoni, opera di bellezza poetica e di alata fantasia storica.

L'influenza byroniana fu enorme, e lo provano le imitazioni che hanno lungamente accompagnato il corso della lirica in Europa, ove la seducente forma e la seducente filosofia del poeta seminarono prodigalmente gli ammiratori. Il teatro, però, non risentì che il riflesso di questo Romanticismo tutto personale, non derivante da un vero sistema estetico e da un organismo di dottrine, ma soltanto dalla prevalenza d'un febbrile temperamento e dal fascino d'un inimitabile artista. Ma le predilezioni che i romantici del teatro avevano di già accentuate per la dominazione dell'individuo sulla generalità degli uomini e delle cose, per la rivolta a tutto quanto affermasse il diritto del vecchio mondo euritmico, calmo e severo del classicismo, alla psicologia astratta, considerata nella passione stessa anzi che nell'anima che ne soffre, e per una forma movimentata, colorita, in cui la frase esagera il ritmo interiore, avevano dalla poesia di Byron tratto novo vigore e attinto più forte impulso.

Ciò più negli altri paesi — nei latini specialmente, per ragioni non estranee alle aspirazioni politiche — anzi che nell'Inghilterra stessa, ove il romanticismo di Shelley pieno di tenerezza panteistica e quello di Knowles condito di una certa pateticità, mostra un carattere ben diverso.

Percy Bysshe Shelley, il poeta che seppe mirabilmente discovrire affinità deliziose tra i puri spettacoli della natura e la commossa anima a cui si rivelano, che seppe cantare con suggestiva dolcezza l'emozione e il rapimento dell' infinito, dedicò al Teatro un dramma storico di soggetto italiano, *I Cenci.* In esso la figura di Beatrice è palpitante di vita, perchè i suoi sentimenti, nota il Taine, sono così insoliti da corrispondere alle concezioni sovraumane di lui: in tutto il resto il suo mondo è fuori del nostro. James Sheridan Knowles, oltre *Il gobbo*, per cui è ancor pregiato, scrisse *Caio Gracco*, *Virginio* e *Guglielmo Tell.*

Gabinetto di studio di Schiller, a Weimar.

Entrambi, salvo s' intende la differenza del temperamento e la qualità della loro visione, par che obbediscano a quella corrente che si delinea dalla laboriosità un po' confusa del primo romanticismo inglese, la quale va da Southey a Walter Scott, e cerca con libertà di fantasia nella poesia storica i modelli per il romanticismo del teatro drammatico.

Douglas Jerrold, James Planchè, Dion Boucicault sono altri notevoli autori posteriori: i due primi per il vivace acume comico, l'altro pei lavori popolari, abbondanti di numero e di effetti teatrali.

*
* *

Il Romanticismo però non si esaurisce nelle forme sì varie dell'opera di costoro e nei paesi che le produssero. Era in Francia che doveva trovare apostoli ferventi, lottatori ostinati, illustratori impetuosi e appassionati; era in una terra fertile di generosi slanci che doveva risplendere in tutta la sua baldanza e la sua gloria.

Per spiegarsi questo fenomeno, apparso con tanta rapidità e dilagante magnificenza e che parve contradire alla nobile tradizione dell'arte francese, perdurata lungamente severa e limpida, o preziosamente amabile ed arguta, e impregnata ancora ottant'anni or sono del razionalismo del XVIII secolo, basti pensare, oltre alle correnti dominatrici, provenienti da altre letterature e da intime connessioni storiche, alla necessità che stimolava lo spirito fran-

cese a compiere nell'arte la rivoluzione che aveva nel campo politico e sociale rinnovata ogni costituzione e riformata radicalmente la concezione della vita. Le ragioni dello sbocciamento romantico sono qui profondamente psicologiche.

Aperta all'ammirazione, alla passione, alla solidarietà, rapida ai sussulti dell'entusiasmo e delle ire generose, fremente e fantastica, la generazione dei giovani francesi fiorita intorno alla monarchia di luglio si vendicò fragorosamente della debilitante inerzia a cui il pacifico tentennante regime borghese la condannava. Non più gli spettacoli e gli orrori rivoluzionari, non più i fuochi delle audaci conquiste, i lauri dei trionfi, i grandi esempi eroici, i forti modelli dell'alta energia dell'azione e del pensiero.

I giovani del 1830 ritrovarono l'acceso panorama, che occorreva alla loro vita passionale e ideale, nel mondo della fantasia, nel fastigio dell'arte, nell'ebrezza della loro operosa poesia. E una febbre invase tutta quell'ammirevole generazione che portava, benchè giovanissima, dei grandi nomi: Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Gautier, De Musset, Dumas, la Sand, David, Delacroix, Berlioz, Delaroche, De Vigny, Scheffer, Halèvy, Sainte-Beuve, Auber, Frédéric Lemaître. Questi ardenti e nobili artisti, stretti da una fraternità di fede battagliera e sincera, oltre un ideale avevano una dottrina, una filosofia, un sistema. E di essi il teatro raccolse il primo annunzio e portò lontano la prima voce.

È noto quel che significò la famosa rappresentazione di *Hernani* il 25 febbrajo del 1830, pochi mesi innanzi le turbolenti giornate. Il Romanticismo faceva il suo ingresso officiale dalla ribalta del *Théâtre Français*, presentando una figura ribelle che sfidava i dormienti, come Schiller aveva sfidato il suo tempo con quella di Carlo Moor, mostrando del nuovo eroe, asceso sul piedistallo della repentina gloria , la nobiltà generosa del carattere, la bravura dell'azione, l'intensità dell'amore, la lotta tra l'impeto della sua ebrezza, che agita in lui anima e sensi, e il destino più tenace a cui l'eroismo lo immola.

Sono bene gli elementi della grande ora romantica codesti! Ma apparsi con un fastigio così ricco di enfasi e di convinzione, di atteggiamenti e di colorito, di accenti e di suoni da appropriarsi l'eloquenza stessa della giovinezza, del coraggio, della fede che li componeva in un'armonia così nuova di pompa e di bellezza.

E il popolo finalmente riconquistava nell' opera di Vittor Hugo diritti che l'arte di altri tempi gli aveva contesi; era non solo della poesia che l'autore di *Hernani* aveva fatto sfolgorar sulla scena nella castità ardente di *Dona Sol*, nella gagliardia fascinosa del bandito, nella magnanimità di Carlo; era anche della morale, era anche un'affermazione sociale.

Il gesto non poteva essere più vigoroso, perchè ridestava tutte le aspirazioni dell'anima nuova, quella a cui doveva unicamente rivolgersi la echeggiante voce del lirico, divenuto araldo umanitario di rivendicazione.

E così al bandito, restituito all'onore sociale dal valore eroico, si avvicina nel teatro vittorhughiano, il buffone, Triboulet, che la gelosa tenerezza paterna e l'oltraggio patito rialzano dalla chiostra del cinismo e dall'abiezione a Marion Delorme redenta dalla passione dal fondo della sua vergogna, si

accosta Lucrezia Borgia, la peccaminosa cresciuta in una fosca atmosfera di tradimento e di delitto, ma nobilitata dalla sua tenace passione di madre. E dal popolo sorge Tisbe, la cantatrice nomade come la sua sorte, circonfusa da una strana aureola di misteriosità e di sortilegio , che il poeta idealizza nel fervore, nello slancio, nel sacrificio, che sono le molle poetiche di tutto il dramma, l'*Angelo*, a cui essa appartiene. E dal popolo proviene Ruy Blas, il valletto ardimentoso e fortunato, che giunge fino al bacio di una regina, simboleggiante, secondo alcuni, l'avvento delle infime classi al potere, come Fabiani, che diventa l'amante di Maria Tudor.

Lord Byron, ritratto di V. Camuccini.

Ovunque, insomma, nei suoi drammi, nei suoi romanzi e nei suoi poemi Hugo estrae dal popolo gli istinti per farne dei sentimenti, per farne delle virtù, e con la loro forza semplice irruenta, selvaggia, comporre un dramma che è minaccia ed è condanna di tutto quanto è oppressione, dispostismo, tirannia, ingiustizia, insolenza, degradazione. È la bandiera della dignità umana che egli inalbera, in favore dei caduti dei calpestati, degli avviliti, difesa e usbergo di ciò che l'arte prima di lui aveva negletto. Per questa specie di sollevazione egli invocò l'aiuto della poesia, di cui prodigalmente era signore, e della storia, in cui seppe leggere con spirito divinatore e fantastico.

I suoi personaggi storici sono evocati per un tale libero travestimento poetico, non per amore di attenta e fedele ricerca, e chi nel Francesco I del *Roi s'amuse*, o nel Carlo V dell' *Hernani* e nello stesso *Cromwell*, condotto con maggior senso storico e con predilezione schilleriana, volesse fermare i connotati esatti della loro esistenza reale, farebbe opera tanto vana quanto ingenua. Dalla storia Hugo, come tutti i romantici del suo genere, traeva il pretesto di un dibattito morale e di un'antitesi drammatica, d'un quadro viva-

cemente pittoresco, sensazionale, violento, fatto per meravigliare anzi che per commovere, per alternare il raccapriccio e la pietà, l'orrore e la commiserazione. Ben lungi dal possedere l'intuito geniale di Shakespeare, il quale con la scarsa coltura seppe costruire ambienti, personaggi esistiti con efficace rassomiglianza morale, egli chiese alle epoche passate occasioni di poesia, che scorso il primo periodo spontaneo, dilagò nell'enfasi della declamazione e si contorse nello sforzo del colore, come avviene nei *Bourgraves*, la trilogia che chiuse con un insuccesso la carriera drammatica di lui. Invano egli chiese in quella sera del 1843 la sua retroguardia, come Bonaparte raccoglieva la riserva dei suoi fedeli: *Procurez moi des jeunes gens!* La gioventù che aveva combattuto per l'*Hernani* e per le altre insegne del romanticismo, era già convertita a una formula più semplice, più convincente, più vicina alla verità di quanto quella dell'Hugo fosse divenuta.

E pure nella famosa prefazione al *Cromwell*, Vittor Hugo aveva proclamato materia di arte tutto quel che esiste nel mondo, nella storia, nella vita. Se non che questa professione, che sarebbe nè più nè meno che di verità , egli subordinò a una visione individuale, nella quale i personaggi esprimono le sue idee, i suoi paradossi, i suoi voti, le sue utopie, le sue illusioni, in un magniloquente linguaggio, ammantato nel ricco paludamento del verso mirabile e della sonante retorica.

È la sua verità, la verità pittoresca, come la chiama il Brunetière.

E ciò forse sentendo egli pel primo, nella stessa prefazione soggiunse: « L'arte sfoglia i secoli , sfoglia la natura, interroga le cronache, si studia di riprodurre la verità dei fatti, sovratutto quella dei costumi e dei caratteri, restaura ciò che gli annalisti hanno troncato, armonizza ciò che hanno sfrondato, divina le loro omissioni e le ripara, colma le loro lacune, mercè imaginazioni che abbiano il colore del tempo . . . ! »

Pur troppo egli fa in tal modo un posto assai ampio all'opera della fantasia, perchè il dramma serbi il suo assoluto carattere storico. Onde non è a meravigliare se un tanto operoso lavorio fantastico abbia lasciato libero adito all'esagerazione lirica che, istintivamente, ha sostituito alle giuste proporzioni del vero lo smisurato e l'eccessivo.

Carattere di tutto il Romanticismo è stato questo ingrandimento del personaggio; in Hugo, in Byron e anche in Schiller e in tutti coloro che hanno sottinteso nelle persone artistiche una vasta idea o un vasto complesso di idee, facendo necessariamente della storia una grande rappresentazione, meglio che un grande ritratto.

Ma questo Michelangelo del romanticismo francese, che ha guardato all' umanità per la missione stessa che ha dato alla sua arte, ha dilatato così la sua concezione della vita ideale e passionale, che sarebbe stato puerile aspettarsi da lui una limitazione di visuale o una diminuzione di statura pei suoi eroi. La verità vittorhughiana è fatta così. Il giusto sarebbe per lui il falso, il tenue l'assurdo, il grazioso l'infantile, l'arguto l'inutile. Egli ha respirato ben altre aure di poesia magnificatrice, ove il bello è gigantesco, il nobile è tragico, il comico è grottesco.

È la verità comportabile con la sublimazione dell'Io, con quella specie di

geniale egoismo che ha fatto sue tutte le forze operanti della vita, per imprimer loro il moto, la plastica, il sentimento , la logica della propria energia e del proprio potere. È la verità vista attraverso i violenti contrasti che riassumono i suoi elementi opposti, senza gradazioni, senza colori intermedii come un urto, una collisione impetuosa e terribile tra due forze e due fati: da un lato la bellezza, dall'altro l'orrido, dall'uno la virtù, dall'altro il delitto.

Tutto il suo teatro è costruito come i due migliori atti del *Roi s'amuse*: una scena partita in due: di qui la tempesta , di là l'amore; di qui la vergogna, di là il sacrificio, la vendetta e la preda. Questo è il fondamento della lotta che si combatte nel mondo, ma è anche lo spirito dell'antitesi che compone in un modo eccezionale la visione del poeta e aggruppa gli elementi del vero così per meglio alimentar la foga che lo accende. L' antitesi dell'Hugo non sfolgora solo nei suoi versi, non è cioè un espediente della sua retorica soltanto o la chiave del suo metodo letterario. É in lui , nel suo giudizio, nel suo sentimento, nella sua fantasia, nell'ideazione e nella costruzione del suo dramma, nei suoi personaggi.

Ricordateli questi personaggi declamare i più celebri dei suoi versi scalpitanti e sonori sotto lo scroscio dell'uragano, nella deserta campagna, nei grandi saloni misteriosi e tetri, nei sotterranei e tra i sepolcreti, ruggire il loro odio di oppressi o bravare il loro eroismo o giurare la loro fede , incrociare le loro lame, vivere delle loro ebrezze, ardere del loro delirio. Sono divenuti i simboli del destino. E non sentite anche la passione sovrapporsi al carattere, come nel dramma di Corneille ? Non sentite ritornare nella corruscante arte di Hugo lo stesso brivido d'eroismo, lo stesso gesto cavalleresco, la stessa onda di passione, che il grande predecessore aveva impressi al dramma tragico nel più fastoso secolo dell'arte francese ?

Ciò che prova più che mai come il Romanticismo sia nel genio nazionale più radicato di quanto i ricercatori delle influenze esteriori non suppongano, e che l'arte di Vittor Hugo, e quella de' suoi successori, sia eminentemente nazionale. In lui c'è meno di Shakespeare e più di Corneille; e se sul suo teatro son pur giunti la luce del fulgido astro inglese, il riflesso delle pittoresche visioni di Walter Scott e gli sprazzi della frenetica ansia di Byron, le grandi linee della più geniale tradizione francese han disegnato la sagoma del quadro, in cui la nuova fantasia divampa.

In quest'opera però, animata e grandiosa, sono le vibrazioni di un'anima e di una vita che solo il XIX secolo poteva comporre ed offrire all'entusiasmo di un apostolo tanto fiero, ad un artista tanto acceso di virtù e di gloria. L'autore del *Conte Hermann* ha scritto: *« Il y a des époques où un peuple est calme comme un lac; il y a des époques où un peuple est tempêteux comme un océan. La voix qui parlera à ce peuple sera-t-elle toujours la même? »*

Nel pieno scoppio del Romanticismo latino , la voce di Vittor Hugo è stata la più gagliarda e la più alta. Era fatta per l'ora della tempesta e seppe con la sua risonanza emularne il fragore.

*
* *

La visione storica, peraltro, si allargava ognora più. Da Nepomuceno Lemercier, il cui *Pinto* fin dal 1800 rivelò un'interessante mescolanza di ele-

menti tragici e comici, e che la critica saluta come un precursore, a Casimiro Delavigne, a De Jouy, a De Vigny, autore della *Marescialla d'Ancre*, il gusto del romantico e del romanzesco aveva ben operato il suo contagio.

Il Delavigne, pur lasciato l'indirizzo classico sotto il quale aveva dato al teatro *I Vespri siciliani* e *Il Paria*, portò un'efficace moderazione nel nuovo metodo da lui adottato e da cui nacquero *Don Giovanni d'Austria*, *Marin Faliero*, *Luigi XI*, *I figli di Edoardo*, drammi foschi e un po' gravi, specie i due ultimi, ma nei quali l'osservazione storica è abbastanza giusta e vivificatrice. Pietro Lebrun, Beniamino Antier, il Ducange, il Cagniez, emulo di Pixérécourt e anche costui popolarissimo fino al 1835, non trattarono che il dramma storico, come anche Alessandro Soumet, autore di *Giovanna d'Arco* e di *Elisabetta di Francia*, la cui ispirazione trasse dalla *Vergine d'Orléans* e dal *Don Carlos* di Schiller, e di un altro dramma, *Emilia*, inspiratogli da un romanzo dello Scott: tanto sugli anni della transizione poterono i modelli d'oltre Reno e d'oltre Manica.

Ma il dramma storico, interessante, vivace, colorito, atto con le sue complicazioni ingegnose a stimolare la fantasia e pei suoi episodii passionali a far battere il cuore degli spettatori, era di già sorto prima che *Hernani* denunziasse la sua formula, quando Alessandro Dumas padre scrisse l'*Enrico III e la sua corte*, rappresentato l'11 febbraio 1829.

Fu il vero dramma storico e popolare, a cui i Francesi danno il nome di melodramma, e che con l'intreccio, il movimento, l'audacia delle situazioni, l'effetto immediato, la franchezza dell'andatura e il vigore plastico dei suoi personaggi, denunziò non solo un talento teatrale di primo ordine, ma un modello del genere che fu lungamente di moda. Gli successero rapidamente *Cristina*, *Carlo VII*, *Caligola*, scritti con lo stesso metodo, il medesimo tipo di concezione storica e la medesima sicurezza tecnica.

La storia diventa per Dumas più commovente di quanto non sia per Delavigne e per Vitet, più varia, meno diligentemente osservata, ma intesa e compresa con un intuito più largo.

Ludovico Vitet, specialmente si era proposto di drammatizzare la storia di Francia, senza nulla aggiungervi e assumendosi solo il compito di animare i caratteri. Mercè una profonda intuizione dei tempi, egli riescì a ravvivare le scene con indiscutibile vigore. Le *Barricate* e, meglio ancora, *Gli stati di Blois* e *La morte di Enrico III* sono lavori che preannunziano quella giusta armonia tra le facoltà imaginative e le facoltà osservatrici, che in quella specie di drammi è utilmente preziosa. La morte del duca di Guisa nel secondo di questi lavori è tra le più belle e dense dipinture che la galleria romantica del secolo conservi.

Ma Dumas aveva un dono più pronto e più felice. Ciò che Vitet discovriva a forza di pazienza e di amoroso desiderio, Dumas intuiva. Il suo non era temperamento di osservatore, ma di divinatore. E per un innato senso plastico e una limitata concitazione puramente poetica, era attratto, meglio degli altri del suo tempo, verso la verità: una verità, del resto, assai straordinaria per essere la nostra. Così nei suoi romanzi, come nei drammi, l'imaginazione della storia fu fervida, operosa, feconda, rapida, sicura. Poco

importa che questa storia sia più propriamente la leggenda, purchè gli dia l'occasione di una pittura larga, vigorosa, impressionante. Dai quadri che prodigalmente aggruppavano i vari elementi della sua imaginazione, e ove la sua mano esperta spargeva i colori più vividi e preparava gli effetti più densi e i chiaroscuri più taglienti, ei sapeva fare scaturire una commozione, che ben le platee conobbero e che una serena critica non può dimenticare tra gli elementi di una sana valutazione.

Vitet fu più preciso e nei suoi effetti più tragico, Dumas più libero e più vario: in una parola, fu geniale.

Gli è che l'autore dei *Moschettieri* e del *Montecristo* fu meno di tutti gli altri un vero e proprio letterato: la sua biografia è nota, la sua produzione anche. L'una ci ricorda che la vita ch'egli visse fu intensa, avventurosa, cosmopolita, e l'altra dimostra che di essa fece nell'arte un'applicazione tanto vasta quanto spregiudicata. Ei conobbe sentimenti, passioni, abitudini, pregiudizi, costumi, tradizioni, paesi, razze, temperamenti, caratteri: perchè avrebbe dovuto studiare tutto ciò, se il ricordo gli porgeva le imagini, l'esperienza gliele illustrava, la fantasia gliele restituiva anche più belle e vive?

Eugenio Scribe.

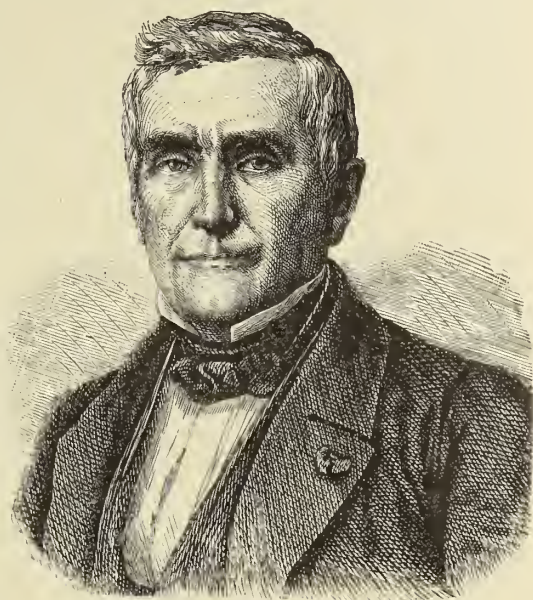
Non bastava questa realtà, così riccamente trasformata, alla sua arte di romanzatore e di drammaturgo?

Particolari di colore locale — ha detto il Doumic, criticando l'*Enrico III* — aneddoti, curiosità, citazioni, motti celebri, date precise sono raccolti e inseriti nel dialogo come a caso. Sono bene il metodo di Dumas e i connotati della sua insofferente ricerca. Non è forse il sentimento della storia, ma ne è il colore, onde è fatta la finzione che piaceva a quel tipo di scrittore e al suo pubblico. « *Dumas n'est pas un homme à système* » osserva lo stesso Doumic. « *Il prend l'histoire comme il sied au dramatiste* », osserva il Parigot.

L'accusa e la difesa sono entrambe in queste osservazioni.

Dumas si rannoda a Beaumarchais, ne ha la vivacità, il gusto dell'intreccio, il meccanismo, il senso pittoresco; ha in più la foga, il segreto dell'emozione, la risorsa della frase, ha sopratutto lo spirito del proprio tempo. Ciò che non è poco.

Se l'*Enrico III* non basta a dimostrarlo luminosamente e suggerisce anche per Dumas il ricordo di Corneille (o di quel non so che di bravura e di ampollosità castigliana che il poeta del *Cid* improntò a sua volta a Calderon de la Barca) e anche gli altri drammi che ho citati, se mai sollevano dei dubbi, non ne solleva certo la *Torre di Nesle* quadro davvero meraviglioso in cui passano figure di leggenda e di storia, animate dal soffio di una fan-

tasia audace, d'una passionalità ardente e romanzesca, d'un simbolismo tragico pieno di mistero. Il teatro popolare non ha prodotto in quel ciclo drammatico nulla di più strano e di più dovizioso.

I nove quadri della *Torre di Nesle* ci trasportano dalla taverna alla torre paurosa, al palazzo del Louvre, alle prigioni del sotterraneo, e alla corte ancora, con una rapidità portentosa di caleidoscopio, seguendo le più avventate fasi di un romanzo che si alterna di audacie, di delitti, di ambizione, di fortuna, di castigo, e sovratutto dominato dall'irresistibile concetto dell'Eguaglianza, nel cui nome si era fatta la Rivoluzione e il Romanticismo politico preparava la nuova repubblica.

Sul furioso cammino di questa fantasmagoria nacquero il *Don Giovanni di Marana* e il *Napoleone* e così il Romanticismo, non più in virtù delle sue formule, della sua estetica e dei suoi grandi ideali, era per opera di macchinosi spettacoli e di sorprendenti decorazioni giunto fino alla folla, inebriandola.

*
* *

Si è detto che *La Torre di Nesle* è una data del teatro francese, io credo invece che una data sia l'*Antony*.

Con esso Dumas trasporta l'eroe romantico nell'ambiente borghese, disarma Hernani della sua spada, slaccia a Ruy Blas gli speroni, gli lascia la foga e la volontà dei grandi personaggi di cui è figlio, ma gli conferisce la vigoria dell'individualismo implacabile, che riapparirà nell'amore, nell'ambizione, nella lotta dei tempi nostri.

Già in Antony s'inizia il dissidio tra l'individuo libero nella sua morale e nei suoi istinti e *l'opinione* onde la società costituita afferma la propria e reprime i suoi. In lui i diritti della conquista e della felicità, negli altri l'ipocrita convenzione onde gl'istinti stessi si vendicano del dovere.

Non le stesse cause, ma il medesimo conflitto tra l'individuo e la società illustra, qualche anno più tardi. Alfredo De Vigny nel *Chatterton*, dramma trattato con ben altra sensibilità poetica, ma con assai minor vigore di rappresentazione. Il delicato artista considerò la superiorità del Poeta in mezzo alla folla che lo circonda, la sua infelicità nel non essere compreso e tutti gli inguaribili mali dell'anima, derivanti da questo abbandono, onde Chatterton è spinto al suicidio.

Questo Werther francese, che divide col Novalis il concetto della quasi divinità del Poeta, del dovere che han gli altri di consacrare il suo genio con la libertà e la gioia ond'egli è assetato, rimane nell'orbita dell'ideazione puramente romantica. Il valore del suo dramma è tutto morale, come lo stesso autore ebbe a dire, e previene quei saggi psicologici, i cui elementi si delineano nell'intimo della situazione morale e dell'anima che li sente agire.

Antony, invece, svolge i suoi con un'esteriorità più sensibile e un'efficacia più pronta. Ignaro dei suoi genitori, dai quali fu abbandonato, Antony si sente estraneo alla società, che con le sue leggi è tanto ingiusta con lui. Odia e soffre, ma il suo rancore e la sua sofferenza hanno un gesto e un tono pieni di eloquenza, di sprezzante superiorità, di superba

ironia. Il giorno in cui ama, invano la donna, che ha colpito il suo cuore, gli sfuggirà. Tutto il dramma svolge a traverso i vari suoi stadi, il cammino di questa conquista, l'accanimento di questo assalto, a cui il valido eroe dedica la impazienza del desiderio e la robusta avventatezza degli anni. Adele, la donna amata fin da prima che sposasse il colonnello d'Hervey, e che lo fuggiva come un pericolo inevitabile, è vinta dall'implacata violenza e fatta sua in una camera d'albergo, a Strasburgo, ove ella recavasi per raggiungere il marito. L'avventura è nota alla indiscremonzione parigina; ma che preme il do, se l'amore è più forte delle sue leggi? Antony propone ad Adele di fuggire, di offrire alla felicità agognata, al possesso libero e pieno, questo trionfo. Ancora una lotta tra la dedizione e il sogno.

Monumento a Victor Hugo, in Roma.

In questa si ode il colonnello giungere presso la camera ove i due amanti sono rinchiusi. La passione dell'eroe è veggente, l'immolazione è fatale, meglio la morte che il disonore: è la divisa che la Francia porta scritta gloriosamente nei suoi fasti fin dal giorno della disfatta di Pavia (anche re Francesco era un romantico). Non v'è altro scampo. Antony cava il suo pugnale e lo immerge nel cuore di Adele. Poi va ad aprire l'uscio e, mostrando al marito la morta: « *Elle me resistait* » — esclama — « *je l'ai tuée!* ».

Frase celebre che per trent'anni fece la fortuna di questo finale.

Allor che il barone d'Hervey — nota acutamente Ippolito Parigot — atterrava la porta del suo appartamento, la questione dell'adulterio irrompeva sul teatro e vi si istallava fragorosamente. È verissimo. Beaumarchais, quarant'anni prima non aveva osato, nella *Madre colpevole*, far più ricomparire Cherubino! Dumas già pone di fronte il marito e l'amante, già sfida le conseguenze della sua idea drammatica, e designa così una delle questioni che i suoi successori rileveranno e porteranno alla ribalta con maggior penetrazione di psicologia e adeguata finezza di analisi, ma non con maggior fermezza e coraggio di enunciazione, nè di certo con maggiore impulso e facoltà di azione.

E con Antony, gli altri eroi — poichè nella loro qualità di romantici non rinunziano ad apparir tali — del teatro di Dumas lasciano pensare a

caratteri, che son riapparsi nel dramma dopo di lui, a situazioni, che, sorrette da una logica più chiara e spoglie dalle loro insegne romanzesche, hanno occupato la scena parlando a una generazione nuova della sua verità: Riccardo Darlington, specie di *struggle for lifer* precursore di Paul Astier del Daudet; Hean, che rivendica al suo genio popolano di grande attore il diritto della più amabile sregolatezza, assai più allegramente, però, di quanto Chatterton non rivendicasse al poeta il privilegio del superuomo; Alfredo d'Almivar, che prepara ben efficacemente l'accoglienza che il pubblico farà agli istinti utilitari di Monsieur Alphonse; il Conte Hermann, centro di un dramma simbolico, che già è un dramma sociale e che inizia quella polemica cento volte sopita e altrettante volte ripresa tra la scienza positiva, iconoclasta e conquistatrice, e i diritti inviolabili del sentimento.

Nello slancio della disperazione romantica nessun altro di coloro che guardarono al teatro comprese così prontamente l'anima della folla e intuì tanto felicemente ciò che in essa ferveva e in essa si preparava non per la concezione ideale della vita, ma nei rapporti della stessa vita, del potere e del gusto di viverla.

Sarebbe ingenuo però rinnegare di tanti drammi le date. Essi le portano con onore e le rivelano con schiettezza. Ma rivelano anche a chi sappia pur oggi avvicinarsi ad essi con animo benevolo, il contenuto non scarso di verità che l'artista trasse dalla calda e florida imaginazione, che niuno mai osò disconoscergli.

*
* *

Il prolifico scrittore non poteva mostrarsi insensibile alle tentazioni del teatro comico. — Egli non era di quelli che si ritraggono innanzi a una buona occasione per essere prodighi e lasciare alla storia della comedia qualche saggio fortunato. E infatti, dopo *Il marito della vedova*, un atto solo, ma di una allegria così espansiva da tentare poi l'ingegno dell' autore della *Scintilla*, ecco la *Signorina di Belle Isle*, poi *Un matrimonio sotto Luigi XV*, *Le Signorine di Saint Cyr*, *Halifax*, *Il rovescio d'una cospirazione* e altre minori.

Noto il temperamento, nessuno sospetterà che queste siano comedie piane, dagli argomenti semplici, dalle situazioni facili. Il movimento vi è incessante fino al disordine, l'intreccio ostinato fino alla complicazione, la vivacità e l'energia inesauribili. Talvolta la comicità si offusca innanzi a tanta irrequietezza: pare che il brio sia più nel ritmo che nella sostanza stessa di quegli atti, pieni di sorprese, di scommesse, di duelli, d'imboscate, di rivincite, di pericoli, di nascondigli, di generosi interventi, di inattese fortune. Insomma Dumas non ha inventato nelle sue comedie che l'argomento; il resto è una applicazione più o meno riuscita degli espedienti romanzeschi che l'autore dei *Moschettieri* non poteva dimenticare. Quanto al metodo, Beaumarchais, Lemercier, La Chaussée eran nati non indarno prima di lui.

Talvolta il drammaturgo risorge nell'imaginoso comediografo: un piccolo strappo alla *pièce*: un accenno, un abbozzo di situazione e di complicazione seria arresta il buon umore sul labbro degli spettatori. Essi temono di essersi ingannati, sospettano quasi che lo svolgimento sia triste, che la catastrofe diventi tragica: appena pochi istanti e il riso ritorna, il cielo si

rischiara, qualcuno è giunto sulla scena, recando un contrordine, annunziando un mutamento improvviso, la salvezza dei minacciati, il ravvedimento del persecutore, il perdono, la gioia per tutti.

Tal altra volta è il patetico che si riaffaccia tra le maglie della gaiezza romanzesca, dissemina la scena di sentimento, fino a quando il fracasso dell'avventura che si ridesta, non vi riporta il brio, la stranezza della inverosimiglianza.

Nella *Signorina di Belle Isle*, Richelieu scommette di ottenere dalla prima che incontra, ragazza o vedova, un convegno d'amore tra le ventiquattr'ore, e nella camera di lei; le farraginose conseguenze di una tale *donnée* appartengono al romanzo di avventure. Nel *Matrimonio sotto Luigi XV* è un legame stretto dalle convenienze che occorre trasformare in un nodo di simpatia amorosa; nelle *Signorine di Saint-Cyr* sono due fanciulle riluttanti che hanno sposato per forza due giovani restii; anche qui il problema del comediografo è di ricondurre le une tra le braccia degli altri; due temi che reclamavano un vero talento di comediografo.

La prima comedia si serba fedele alla eccentricità del suo argomento, è la più sincera perchè tutto Dumas vi abita dentro col suo spirito fragoroso e la sua invenzione indemoniata. Le altre avrebbero potuto essere due occasioni di amabile psicologia comica, o anche due *pochades*, come forse son divenute più tardi, quando il genere è stato inventato: Marivaux o Bisson! Sono invece tre comedie che si somigliano per l' impiego dei mezzi e degli espedienti e la qualità dell'intrico, la sfrenata imaginazione e anche per una tagliente impertinenza di brio e talvolta di parola.

Più che comedie, quelle di Dumas sono dei drammi allegri; ciò che, per chi conosca la specialità dell'osservazione comica, il lavorio interiore che suppone e l'effetto morale che prepara, non significa la stessa cosa. Il teatro di Dumas emerge per altri titoli e il ricordo delle sue divagazioni di comediografo è per fissare l' atteggiamento dello spirito romantico innanzi alle nuove esigenze della borghesia che invade.

*
* *

Questo atteggiamento, in una maniera più sicura e più solida, seppe accentuare Eugenio Scribe col suo interminabile repertorio.

In fatto di risorse comiche non esiste nel teatro francese un escogitatore di lui più fertile, un prestidigitatore, come lo chiamò Dumas figlio, che ha interessato e fatto ridere almeno tre generazioni e che anche oggi è in grado di far gli onori delle *serate bianche* con *Una battaglia di dame*, con *Adriana Lecouvreur* e col *Bicchier d'acqua*. La sua abbondanza, la sua ingegnosità, il suo talento di aggrovigliar la matassa degli avvenimenti e di dipanarla sino all'ultimo filo, sono bene un dono che sarebbe ingiustizia condannare proprio in un comediografo, il quale non ha avuto altro scopo se non quello di far del teatro una fonte di sensazioni piacevoli e gaie.

Scribe non ha mai pensato che il teatro dovesse essere scuola, cattedra, propaganda, dimostrazione di formule più o meno letterarie, più o meno sociali. L'arte da lui sentita era quella del teatro, il meccanismo fors'anco; l'umanità da lui vista, quella del suo limitato ma popoloso mondo d' intrichi, di adattamenti, di avvenimenti piccanti, di argute magagne, di gra-

ziosi tranelli, di scaramucce galanti, di travestimenti, di sagaci schermaglie, di frivole vittorie.

Forse in un tempo, in cui tante idee vaste appena potevano essere contenute nella declamazione teatrale e tante passioni capire a stento nelle anime dei personaggi in lotta con la società o tra loro stesse, l'apparizione di un teatro come quello di Scribe, che bandiva gli elementi ideali e poetici, guardava con più chiarezza alla vita, si fermava intorno ai suoi tipi, alle sue classi sociali e ai suoi piccoli urti, poteva significare un principio di reazione, che al vecchio publico non spiacque di certo e che gli anni non si affrettarono a scacciare con troppo disdegno.

È vero che ad una reazione logica e adeguata lavoravano seriamente il naturalismo di Balzac, il classicismo di Ponsard, il socialismo sentimentale della Sand, e quello più popolare del Pyat; ma la mediocrità, che costituiva la maggioranza, si appagava della forma di spirito e dell' equilibrio fortunato che il suo più importante interprete nel Teatro le imbandiva con tanto garbo, avvedutezza e costanza, nei *vaudevilles* del *Théâtre de Madame.*

A. Dumas padre.

Alle tinte violente del dramma romantico, ai chiaroscuri audaci del dramma storico, Scribe contrappose gli acquerelli tenui e leggeri della sua facile ispirazione. In questi quadri della società mediocre ch'egli intendeva, è entrato talvolta il tocco di una critica che alla mancanza di profondità surrogava una delicatezza prudente e una discrezione rispettosa, che le sottraevano qualunque significato di protesta e di lotta. La critica politica scoppiettava nelle allusioni di *Bertrando e Raton,* quella sociale nella *Consorteria,* quella morale in *Una catena*; senza però che colui che la introduceva nel suo Teatro come una attitudine momentanea della sua coscienza abbia mai esorbitato dal genere e si sia creduto un moralista e un sociologo, tentando di escire dal livello della sua visione e della sua arte.

Visione ed arte, che restano come le denunziatrici dell'assetto della fortuna borghese, lieta del suo successo, della sua agiatezza, dei suoi ingranaggi; indulgente perciò e pacifica. Onde tutta quella folla di agenti di cambio, di notai, di colonnelli, di commercianti, di affaristi che riempie la scena di Scribe, è il corteo modesto sì, ma felice che si è sostituito alle grandi parate delle ore gloriose e che lavora pazientemente e gajamente alla tela della sua futura e immancabile fortuna.

È del Balzac visto da lontano, con un binocolo capovolto, e per giunta un binocolo da teatro. Ma è una dipintura di cui il Teatro successivo non ha disdegnato di riprodurre le tinte, e anche un meccanismo, di cui si sono rinnovati con successo i congegni e riattivato il funzionamento.

Lungi dal possedere lo spirito di Dumas e lo stile teatrale di lui (poi che è proprio per queste due deficienze che si appalesa il suo temperamento anti-aristocratico), Scribe trattò la comedia storica con sobrietà più convincente, con molta eleganza, con garbo, con accorgimento di effetti e ne ottenne,

infatti di così felici che, drammatizzando i suoi temi con l'aiuto del Legouvé, il fortunato autore della *Medea*, potette fornire al Meyerbeer e all' Auber libretti d'opere ricchi di felici situazioni.

A questa duplice imaginazione dell'intreccio e del tema, a questo spiccato e laborioso senso di opportunismo mette capo l'opera di Vittoriano Sardou, maestro di tutti gli effetti, magico preparatore di ogni sorpresa scenica.

*
* *

Nel fortunato ventennio francese, chiuso tra il 1830 e il '50, il Teatro sedusse anche quegli scrittori che meno ne possedevano la tendenza e il sentimento. Anche coloro che in altri campi mietevano largamente successi ed onori, ebbero il loro momento di tentazione e, sia pure, di debolezza.

Perfino Teofilo Gautier, la cui stoffa era quella di un meraviglioso descrittore, si avventurò ad abbozzare un dramma che poi non completò; e Prospero Merimée, che doveva poi essere un tanto realistico narratore, si divertì a mistificare graziosamente i contemporanei con le bizzarrie del *Teatro di Clara Gazul* e con la *Guzla*, ove parve si burlasse dei romantici e della loro teoria del colore locale.

A. Dumas figlio.

Da una diversità tanto accentuata di temperamento ebbero lo spunto varie correnti, salutari di certo all'ulteriore sviluppo del dramma e della comedia in Francia, che era il paese ove febbrilmente si produceva e al quale gli altri popoli guardavano, senza produrre, a loro volta, nulla che pareggiasse in abbondanza e in energia quella piena così fluente e dilagante.

Ebbe origine allora dall'esempio di Francesco Ponsard, la scuola detta del *buon senso,* che si propose di arginare il progresso dei Romantici, tentando di restituire l'ideale classico alla operosità degli scrittori. La sua *Lucrezia*, che levò rumore, chiude infatti qualità poetiche e particolarità psicologiche come ai classici eran piaciute. Ma il classicismo era il pretesto, perchè nè l'anima di Racine era più presente in quella dei Francesi del '50 di quanto non sia quella di un antenato, nè lo stesso Ponsard possedeva il genio per resuscitarla.

Il bisogno più urgente, per quanto men compreso e rivelato, era di avvicinarsi alla realtà, di escire dal simbolo e di ravvivar la vita direttamente senza le lenti dilatatrici di una fantasia troppo accesa e le abusate colorazioni del daltonismo lirico; e se l'atteggiarsi di questa tendenza fu classicizzante in alcuni, la ragione bisogna rinvenirla nello scarso potere estetico e poi nello scarso coraggio di comporre e di additare una formula nuova, rispondente a ciò che era nei sentimenti dei molti.

Alla mente, alle tendenze, al gusto del Ponsard apparve più facile il ritorno al classicismo, che era tuttora nella grande tradizione letteraria del paese; malgrado ciò, a un tentativo così fatto, fece seguire una *Carlotta*

Corday che gl'imponeva ben diversi metodi di trattazione, e poi drammi come *Il leone innamorato*, uno dei più efficaci e ricchi, *L'onore e il danaro*, la *Borsa* e altri.

Invece, di lui più felici e tanto più alti d'intelletto, di fantasia, di cuore, segnavano nel teatro, oltre che nella mirabile produzione di romanzatori e di poeti, la data di nascita al dramma naturalista, al dramma psicologico, al dramma fantastico e lirico, Onorato di Balzac, Giorgio Sand, Alfredo de Musset. Questi non furono drammaturghi nel vero senso del vocabolo. Se il gigantesco osservatore della *Comédie humaine* si fosse sentito tale, non si sarebbe appagato del suo *Vautrin* o delle *Risorse di Quinola* o della *Matrigna* e nè pure del tutto di quell'*Affarista,* da cui però la figura di Mercadet salta fuori viva nella sua scaltrezza, nella sua impudenza di faccendiere, nella sua loquacità, nella fiducia di sè stesso e della propria fortuna. Intorno a lui il quadro era monco, monotono, affrettato; ma che monta? Il gran creatore di tipi ne aveva anche qui plasmato uno ben definito, evidente, destinato a vivere più nell'arte che nel teatro.

In questa fiducia nella propria stella Mercadet rassomiglia al suo autore, vissuto in un' opprimente ristrettezza e nella illusione costante della futura fortuna. I suoi personaggi sono come lui, muovono dalla realtà, s'ingrandiscono nella sua imaginazione.

Ora il suo dramma, per essere l'inizio del naturalismo nel Teatro, avrebbe dovuto rispettare i confini iniziali: essere cioè tutto di osservazione, come quello di Dumas sapeva, per rimaner romantico, essere tutto d'imaginazione; portare alla ribalta il lavorio del documento, come il suo romanzo meravigliosamente faceva; sintetizzare nella breve e intensa vita della scena ciò che la fertile e abbondante e infaticabile analisi sapeva altrove scovrire con invidiata possanza e straordinaria larghezza.

Balzac, che fu il più grande artefice di anime, e sapeva prodigiosamente inventare e osservare, spesso inventando ciò che osservava, più spesso osservando ciò che inventava, avrebbe potuto imprimere al Teatro un carattere decisivo di verità e d'imaginazione. Ma la sua Comedia era tanto colossale, tanto affollata di persone, di avvenimenti, di passioni, d'istinti, di costumi, che da vero quell'altra chiusa tra la ribalta e le vecchie quinte doveva apparirgli una ben povera cosa, anche quando Vautrin tentava di portarvi l'avventura romanzesca di galeotto, cara al suo tempo, e Mercadet il profilo di un carattere che doveva risorgere più tardi nel teatro stesso e nel romanzo. Nè Pére Goriot, nè Cousine Bette, ed Eugenie Grandet, e Rastignac, e Bridau, e Cläes hanno avuto agio d'invidiare ai loro fratelli della scena, una fortuna pari alla loro.

Giorgio Sand, diceva a Balzac: « *Vous faites la Comédie humaine; et moi, c'est l'Églogue humaine que j'ai voulu faire* ». Se era troppo per l'uno, per l'altra forse era poco. Il teatro della Sand è stato meno vasto, più levigato, più intimo, e talvolta interessante. È parso un amabile riposo con cui l'anima femminile abbia voluto imporre una tregua nell'esuberanza irrequieta e affannosa del primo periodo romantico.

Romantica ella stessa, però non seppe sfuggire a quella tendenza di

alterare le tinte della verità, non già rendendola più grandiosa o più complicata, come i suoi maestri volevano, ma più gentile, e anche manierata e talvolta leziosa. Era l'effetto del temperamento, ma era anche quello del sesso. I suoi drammi originali e quelli tratti, da lei stessa, dai suoi romanzi, recano questa nota che non accontenta nè i contemporanei, nè i posteri.

Il suo *François le Champi*, scritto sotto la diretta influenza del romanticismo di Rousseau, di cui era sì imbevuta l'anima sua dolcissima di scrittrice, conferma questo spirito idilliaco, che la sua sensibilità faceva sì profondo e il suo *idealismo sentimentale* (carattere predominante della sua estetica) cotanto sincero.

Le interpreti del dramma francese: Sarah Bernhardt.

L' impronta prevalentemente letteraria del Teatro della Sand, che interpone tra la verità e la sua rappresentazione uno strato di sentimentalità derivata dai libri e da un preconcetto di morbida filosofia, molto sottrae al suo valore specifico, in luogo di aggiungergliene, e la stessa semplicità di fattura, l'*intollerante pretenzione alla ingenuità*, come dice Zola, sono indizio meno di forza e più di labile fibra.

Il marchese di Villemer, apparso molti anni più tardi e dopo la *Claudia*, *Il Drago*, *Il matrimonio di Vittorina*, *Molière*, è il dramma che più riassume in elementi di teatro la visione romantica della Sand, applicata alla vita. L'intreccio vi è già più laborioso, i caratteri più densi, l'emozione, come altrove, sincera. Ed è da esso e dal suo tipo specialmente che derivano quelle figure miste di sentimentalismo e di falsità, sommerse ne' flutti di peripezie straordinarie e inverosimili che agiscono nel teatro di Ottavio Feuillet, dopo di avere attraversato talune scene di Emilio Souvestre e di Giulio Sandeau, per picchiare all'uscio ospitale di Giorgio Ohnet, ed essere entusiasticamente intromesse nei salotti della Contessa Sara e del signor Derblay.

Dal sentimentalismo alla fantasia.

La musa del dramma si consente una breve e deliziosa scorreria nei giardini di un vero poeta, questa volta. Ecco Fantasio sognatore e umorista, audace e delicato, pieno di sapienza e di follia; ecco Fortunio vivace, incantatore, ardente; ecco tutte le gradazioni dell'amore passare nelle loro anime tenere e capricciose e in quelle di Camilla, di Barbarina, di Elsbeth, di Ninon, di Ninetta, di Cecilia, di Carmosina, fresche e agili quasi quanto le donne delle comedie di Shakspeare, ma più graziosamente francesi!

Alfredo de Musset non scrisse mirando al teatro; e i suoi gioielli, ben fu detto che restituiscono alla fantasia quella libertà di vagabondaggio che è nell'essenza della poesia lirica. Centro del suo mondo è l'Amore; poco, per un osservatore come Balzac, molto per una idealista come la Sand, tutto per un poeta come lui, che vedeva in esso la sorgente delle sofferenze e delle gioie di un cuore che assai palpitava e contava i proprii palpiti. Nei suoi drammi si respira un'aria shakspeariana, che passa vivida e salubre; c'è un po' dell'umorismo profondo di quel gigante, illeggiadrito da un temperamento più squisito, e c'è la passione che or la malinconia, or la gaiezza modulano come una melodia su labbra più dolci, che sappian baciare con più fuoco e sospirare con più grazia.

In questa melodia, Marivaux ha messo talvolta il ritmo sottile, ma è lui, lui soltanto che vi ha insinuato la tristezza, l'amaro sorriso del secolo, che i predecessori non avevano conosciuto.

Oltre le gentili comedie da salotto: *Il faut qu' une porte soit ouverte ou fermée*, *Louisine*, *Carmosine, Bettine*, Musset scrisse deliziosi drammi come *Fantasio*, in cui trascrisse tutto sè stesso: *À quoi rêvent les jeunes filles, Il ne faut jamais jurer de rien, La quenouille di Barberine, Le chandellier, Les marrons du feu, Les caprices de Marianne, On ne badine pas avec l'amour*, e poi *Andrea del Sarto* e quel *Lorenzaccio*, che è una geniale evocazione storica, suggeritagli dal miraggio di Firenze, di cui mirabilmente intuì gli aspetti e la vita.

Da questi esemplari, come dalle alte rocce zampillano le correnti che si diramano pei piani fertili, si dipartono i filoni dell'imaginazione che ha più animata la scena contemporanea. Chiaramente si discernono nell'opera dei modernissimi.

Da Vittor Hugo discende il dramma eroico, che non potrebbe riconoscere altra forma che non fosse la romantica, e che per alcun tempo occupò le scene anche fuori di Francia. Da Dumas padre, il dramma storico e popolare, il cui tramonto confortarono il Builhet, il Meurice, il Parodi, il Deroulède, il Bournier e a cui poi fece ritorno il Sardou; e da lui il dramma borghese, che si riatteggia nel teatro morale di Dumas figlio. Da Scribe la comedia d'intreccio, che si riallaccia alla produzione di Sardou, di Meilhac e Halévy. Da Balzac il dramma di osservazione, che riappare nell'opera di Emilio Augier. Da Giorgio Sand la comedia sentimentale, che si ricongiunge a Emilio De Girardin, a Delpit ed a Feuillet per giungere fino ad Ohnet.

Da Musset nessun erede diretto, ma qualche legatario fantasioso ed amabile come Francesco Coppée ed Edmondo Rostand, i quali, peraltro, nel dramma storico il primo, nella comedia eroica l'altro, non han dimenticato del tutto il vecchio Dumas.

*
* *

Chi intanto segna le date dei significativi avvenimenti di arte, di quelli che mutano tutta un'orientazione estetica e trasformano un intero indirizzo, può scrivere quella del 2 febbraio 1852, in cui fu per la prima volta rappresentata a Parigi *La Signora dalle camelie*. Alessandro Dumas figlio fece clamorosamente con essa il suo ingresso nel Teatro.

Gli ammiratori di Hugo avevano pur visto sulla scena Marion Delorme, i lettori di romanzi celebri avevano sentito dolorare nelle pagine del Prevost Manon Lescaut, ma la cortigiana, (si diceva ancora così mezzo secolo fa) come il giovane Dumas aveva drammatizzata a traverso una serie di scene strappate alla verità, sensibile, appassionata, riabilitata dalla propria tenerezza e dal proprio ardore, immolantesi ai pregiudizi di quel mondo che la desiderava e non la proteggeva, la pagava e la disprezzava, e dalla passione sua stessa consunta, parve — ed era — una creazione inattesa, a cui il realismo conferiva l'autenticità di un ritratto, la poesia il fascino di una ispirazione, l'arte la intensità di una vita indistruttibile.

Era un dramma di costumi, come Diderot aveva preconizzato? Un dramma di carattere, come l'individualismo romantico aveva imposto? Un dramma di situazioni, come le ultime fasi della comedia avevano dato l'esempio?

Vittoriano Sardou.

I formalisti avranno avuto un grande imbarazzo nel classificarlo, poi che l'autore aveva obbedito non ad un preconcetto, ma ad un impulso interiore di osservazione, a un sentimento frenetico di verità, a uno slancio di giovinezza, ad una suprema emozione di uomo e di artista.

Margherita Gautier era stata una creatura reale, incontrata da Dumas sulla sua via di giovanotto intraprendente e spensierato; aveva amato, aveva sofferto, era morta nell'abbandono di quelli che pur l'avevano seguita e posseduta. Il suo corteo funebre non fu formato che da due amici fedeli soltanto! In fondo alla visione dell'arte era una visione di verità, che il ricordo abbelliva e la concezione morale della vita rialzava dalla comunità del semplice caso. Il primo dramma di Dumas figlio nasceva, dunque, da un complesso di elementi di vita vissuta, e, quel che più monta, amata. Era un primo saggio di realismo come nel romanticismo dell'ora e nel temperamento dello scrittore poteva essere; e la sua poesia aveva il ritmo del vero palpito e l'accento della viva eloquenza. Era un dramma, sopra tutto, sincero.

Nella deliziosa prefazione apparsa più tardi, Dumas narra la genesi e le peripezie del lavoro, e chi ha letto quel documento deve ricordare da quante lagrime fu accompagnata la creazione cotanto vivida e toccante e quanto l'autore si sentisse avvinto all'ora della bella sua giovinezza che quel dramma faceva risorgere per incanto nella sua memoria e nella sua emozione.

Nel prodigioso esordiente, però, non era solo un artista dallo spirito alacre e dalla sentimentalità feconda. Egli aveva ereditato da suo padre minor potere imaginativo, minore energia pittrice, minore alacrità di fantasia e minor gusto della bizzarria: aveva in cambio la riflessione, lo sguardo penetrante del psicologo, il dono dell'osservazione e l'aristocrazia dello spirito. In un animo siffatto quel tentativo incosciente di dramma mora-

lista che fu l'*Antony* doveva lasciare una traccia di pensiero, uno stimolo a penetrar sulle questioni vibranti. L'autore dell'*Enrico III* e della *Signorina di Belle-Isle* non aveva nulla legato alla sua prole all'infuori della genialità, ma il creatore di Antony, di Riccardo Darlington gli aveva ben lasciato dei problemi e dei tipi, che l'osservatore acuto poteva riprendere, svolgere, rianimare col soffio della sua critica e alla luce della sua etica più evoluta.

Ed egli riprese i temi da moralista; ne scovrì altri, ne creò quasi dove gli altri non ne scorgevano, e proclamò inutile dilettantismo quell'arte che non sappia divenire portavoce dei problemi morali che agitano il suo tempo, e rendere alla società un servigio altamente utile, additandole suoi mali e imponendole il dovere di curarsi, e di provvedere alla propria salvezza.

Il Teatro di Alessandro Dumas fu più d'ogni altro il teatro moralista: nella *Signora dalle camelie* la tendenza a pena si discovriva sotto la seduzione del romanzo di Margherita assai delicatamente svolto e sceneggiato; ma nel *Figlio naturale*, nel *Padre prodigo*, nella *Questione del danaro*, nell'*Amico delle donne*, in *Visita di nozze*, gioiello di analisi e di sensibilità, nel *Demi-monde*, comedia di osservazione squisita e insuperata, il moralista è di già adulto, armato di tutti gli argomenti della polemica, di tutte le frecce dell'ironia, di tutti i sofismi della dialettica, le blandizie della seduzione, la persuasione dell'eloquenza, l'audacia dei paradossi, l'entusiasmo per l'impresa benefica e salvatrice che sa di compiere.

Tutto il teatro di Dumas serba questa duplice virtù dell'osservazione e dello slancio, della sensibilità e della critica; due specie di attività che sembrano inconciliabili. Non si poteva passar dal romanticismo all'arte realista su di un ponte più piacevole, più artisticamente costrutto e con maggior gusto decorato.

D'altronde in Dumas la morale non è ancora la *tesi*; non è la legge che occorre riformare, è il costume. La revisione del codice potrà seguire la denunzia del moralista, ma è il suo grido d'allarme che ha valore di risveglio. Il contenuto morale del *Demi-monde*, dell'*Amico delle donne*, delle *Idee di Madame Aubray* e anche di *Dionisia* e di *Francillon*, che vengono in ultimo, non contempla le leggi, ma le convinzioni etiche del tempo; sono problemi di psicologia, di convenienza, di educazione. Lo spirito dell'osservatore non è turbato dalla tesi, è commosso dalle condizioni morali della società e dei personaggi che, nella comedia, l'incarnano.

Il moralista del Teatro, come Dumas l'intende, è già un psicologo. Il quesito etico è sottoposto a una legge di arte: il suo argomento non è un giudizio, è un sentimento; la sua proposizione non è un concetto, è un fatto possibile o vero; la sua dimostrazione non è una serie di raziocini, è un movimento di passioni. Breve: la logica del comediografo è fatta della sua stessa psicologia: una psicologia ardita e intromettente, in un linguaggio un po' assiomatico agile, colorito e scintillante.

Quando Dumas porta nel Teatro una questione come quelle che egli ha illustrate scenicamente, ed esprime le sue idee sull'amore, sulla famiglia, sull'adulterio, sul danaro, sull'educazione, egli impersona uno spirito di rivolta che si respira nell'atmosfera del tempo; ma il problema morale non è inteso

da lui scompagnato da un criterio d'arte. I suoi principali personaggi, quelli a cui ha prestato il suo cervello e il suo cuore, sono realmente dei personaggi artistici, pur essendo delle condensazioni diverse dello stesso problema; è per ciò che il moralista non ha allontanato dall'artista la visione onde questi poteva e doveva divenire efficace. E' vero che la psicologia del moralista è guidata da una ragione etica speciale, quella che lo spinge a studiare una passione, non per ciò che una passione sia, ma in quanto possa a lui fornire occasione di esprimere un giudizio e di additare un rimedio, Bourget appunto parlando di Dumas, ha detto che il psicologo analizza semplicemente per analizzare, e il moralista analizza per giudicare. È vero dunque che le energie della passione, i raffinamenti del pensiero, i miraggi della beltà non contentano il moralista, il quale guarda alle conseguenze di tutto ciò che da sè solo interessa l'artista: e per tale ragione egli è obbligato a recidere dal moto impulsivo di un'anima tutto quanto non può avere un'influenza diretta sulla sua Regola, e perciò tutta l'anima gli sfugge quando egli scovre, contempla con una preoccupazione giudicatrice. Ma non è men vero che col moralista è penetrato nel teatro una specie di psicologo, il quale ha reso più permanente lo studio e più sottile. I seguaci di Alessandro Dumas sono stati costretti ad aguzzare il loro talento nello stesso studio, a tenderlo verso la stessa osservazione, a seguire una passione acutamente per coglierne il dissidio con la ragione etica dei tempi.

Le interpreti del dramma francese: Mademoiselle Brandès.

Ecco dunque un progresso dal lato psicologico che non va trascurato.

Quando il moralista studia ciò che vi ha di biasimevole, di offensivo in taluni rapporti umani, di contradittorio in talune istituzioni, di falso in talune convenzioni, è obbligato a studiare l'anima umana in relazione con tutto ciò che egli vuol condannare o esaltare; l'elemento psicologico che penetra nel suo studio è oltremodo utile allo sviluppo del processo.

E poi, un presupposto morale è nell'estetica di ciascun artista, il quale è obbligato a guardar l'anima e le passioni in un modo speciale di sentire gl'impulsi etici, che in lui determinano la vita morale.

L'ultima fase della produzione dumasiana è determinata meno dal lavorio di osservazione e più da una corrente simbolista, conseguenza così della sua psicologia come delle sue predilezioni etiche. *La moglie di Claudio*, *La straniera*, *La principessa di Bagdad* son costruite quasi con gli stessi sistemi e con la preoccupazione di adombrare nei personaggi generali le convinzioni personali, esorbitanti dai confini del palcoscenico. E tale sarebbe stato forse l'ultimo lavoro *La via di Tebe*, a cui non giunse a dare una forma definitiva e che nel titolo denunzia il genere a cui era destinata.

Così Dumas, che doveva il suo battesimo teatrale a un dramma passionale, che aveva poi proceduto con la comedia di osservazione psicologica e moralista, si avvicinava in ultimo con risultati imperfetti, ma con una divinazione sicura, alla forma d'arte che succedeva alla sua e doveva raccogliere intorno alle sue insegne artisti e pensatori di aperto coraggio e valore.

L'antiveggenza del suo spirito superiore si rivela anche in questo. Egli non si è ostinato nella sua visione, ha assistito al succedersi di altre più larghe ancora , se non pure ha provocato egli stesso le loro trasformazioni , vigile scolta delle idee, dei sentimenti, delle aspirazioni frementi nell'atmosfera del tempo suo e nell'avvicinarsi dell'ora più nuova.

Alle porte di quest'arte, salvo s'intende la differenza di ciò che forma il genio nazionale di un popolo, mi par che sia già prossima quella pensosa arte nordica, che si è fatta l'eco di tante angosce dell'anima umana, e che, or nelle rappresentazioni simboliche che ha predilette, or nelle forme più idealiste delle sue concezioni, ha tradotto l'anelito di cui all'invecchiato Dumas non sfuggì il soffio. « *Il comprend* — confessa in ultimo l'autore della *Signora dalle camelie*, parlando dell'autore drammatico — *il comprend, que ce n'est pas à la forme dont il s'est sérvi jusqu' à present que l'humanité demandera jamais la solution des grands problémes qui l'agitent, bien qu' il croie l'avoir trouveé pour lui-même, que ce qu' il rêve maintenant est irréalisable sur le terrain fleuri mais étroit et mouvant où il s' est tenu longtemps en équilibre à force de souplesse et d'agilité, et il sent qu' il va y avoir un irréparable malentendu, dont il sera la victime, s'il veut y bâtir le monument de ses dérnières pensées. La seule chance qu' il ait de faire accepter les vérités qu' il a dites, c'est-de ne pas essayer d'en ajouter de plus hautes à celles-là . . . .*»

C'è una profonda tristezza in queste parole, ma anche una verità, che a lui, acuto e consapevole artista del tempo nostro e che tante ne aveva indovinate e svelate, non doveva sfuggire. Ibsen, Hauptmann , Gorki sembrano quasi aver avuto in lui un araldo sincero, pieno di nobile rassegnazione per sè stesso, ma pieno di auguri per la generazione che gli succedeva.

*
* *

Accanto a Dumas, quasi parallelamente, arricchivano di notevoli opere il teatro Emilio Augier e Vittoriano Sardou, tra loro essenzialmente differenti, da lui profondamente diversi.

Augier affermò le sue simpatie per quella *scuola del buon senso*, di cui si era fatto iniziatore il Ponsard. Il suo programma era quindi di reazione al Romanticismo, in generale, e a quello degli autori più in voga, in ispecie. Malgrado il proposito, però, non sempre resistette alle tentazioni.

Le prime comedie, provenienti direttamente dal Ponsard , non furono prive di reminiscenze; un po' gravi, lente, e per giunta scritte in versi, come la buona regola imponeva: Boileau pesava ancora sulla estetica dei conservatori.

La cicuta, Un uomo dabbene, L'avventuriera appartengono a quel periodo più intransigente e men decisivo della sua produzione. Con *Gabriella*, la cui importanza fu rilevata ai suoi tempi e tuttora si rileva, Augier entrò nel